Theilung des Chors

im

attischen Drama

mit

Bezug auf die metrische Form der Chorlieder

von

W. Christ.

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XIV. Bd. II. Abth.

München 1877.
Verlag der k. Akademie,
in Commission bei G. Franz.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

Theilung des Chors

im

attischen Drama

mit

Bezug auf die metrische Form der Chorlieder

von

W. Christ.

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XIV. Bd. II. Abth.

München 1877.

Verlag der k. Akademie,

in Commission bei G. Franz.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

Theilung des Chors im attischen Drama

mit

Bezug auf die metrische Form der Chorlieder

von

W. Christ.

Die Frage nach der Vortragsweise der Chorgesänge des griechischen Dramas, speciell nach der Vertheilung derselben unter die einzelnen Theile des Chors, war nach den glänzenden Anläufen, die zu ihrer Lösung G. Hermann, A. Böckh, O. Müller, L. Bamberger u. a. genommen hatten, gegen die Mitte unseres Jahrhunderts wieder halb eingeschlafen. Man lehnte nicht geradezu die Vertheilung einzelner Chorgesänge unter mehrere Choreuten ab, aber man hielt die Sache für zu zweifelhaft und ungewiss, als dass es sich verlohnte, weiter darauf einzugehen und die Resultate der Untersuchung in die Ausgaben der Dramatiker einzuführen. Hauptvertreter dieser skeptischen Richtung waren die beiden Dindorf, welche in ihren Ausgaben sich darauf beschränkten, nur hin und wieder ein Chorikon unter Halbchöre zu vertheilen. Gegenüber diesem faulen Skepticismus brachten in den letzten Jahren mehrere jüngere Gelehrten, R. Arnoldt, Chr. Muff, O. Hense [1]) die Frage

---

1) Rich. Arnoldt, die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erläutert, Leipz. 1873. Chr. Muff, die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877. O. Hense,. de Ionis fabulae Euripideae partibus choricis, Lips. 1876, der Chor des Sophokles, Berlin 1877, die ABCtragödie des Kallias im Rhein. Mus. XXXI. Nach Abschluss meiner Abhandlung erhielt ich noch durch die Güte des Verfassers das neue Werk Arnoldt's, die chorische Technik des Euripides, Halle 1878.

wieder in Fluss und begannen auch die Erklärer des Sophokles und Euripides der Sache ein grösseres Augenmerk zuzuwenden. Mit Recht heben jene Forscher hervor, dass es sich hier nicht um eine müssige Frage wissenschaftlicher Neugierde handelt, dass die Sache auch nicht blos für die Versuche der scenischen Wiederbelebung des antiken Dramas von Bedeutung ist, dass vielmehr bei vielen Chorgesängen das volle Verständniss und namentlich die ästhetische Würdigung derselben von der Aufhellung jenes dunkelen Punktes abhängt. Denn wenn wir in mehreren Chorgesängen denselben Gedanken in verschiedenen Wendungen wiederkehren sehen, so wird der Dichter vor dem Vorwurf breitspuriger Gedankenarmuth geschützt, sobald wir nachzuweisen vermögen, dass nicht der Gesammtchor denselben Satz drei- und viermal wiederholt, sondern dass mehrere Einzelchoreuten in demselben Gedanken sich begegnen; und wenn auf der anderen Seite verschiedene Meinungen, wie in der Parodos der Alkestis, in demselben Chorgesange uns entgegentreten, so fragt es sich, ob dieser Widerstreit aus der verschiedenen Anschauung der Theile des Chors erklärt werden könne und ob der Dichter in der Durchführung der Theilung auch den Charakter der einzelnen Theile des Chors gewahrt habe. Nach allen Seiten unterschreibe ich daher das Urtheil Hense's, der Chor des Sophokles S. 4: „Man sagt nicht zu viel mit der Behauptung, dass uns erst ein gründliches Eingehen in diese Studien den vollen Aufschluss über Kunstart und Compositionsweise der Sceniker gewähren kann; wollen wir einen Blick in die Werkstatt des denkenden Dichters thun, so dürfen wir nicht verschmähen, zuvörderst in das Choregeion einzutreten.“

Aber so unbestritten auch die Wichtigkeit unserer Frage ist und so sehr wir uns auch bemühen müssen aus blossen Allgemeinheiten zur bestimmten Lösung der Frage in den einzelnen Fällen vorzudringen, so befürchte ich doch, dass viele der aufgestellten Diatheseis an dem Fehler allzugrosser Künstelei leiden und dass namentlich Muff und Hense mehr wissen und feststellen wollen, als uns zu wissen möglich und zu lernen nützlich ist. Das Misstrauen in diese Seite der philologischen Forschung wird dadurch von Neuem genährt und eine Verwerthung der wissenschaftlichen Errungenschaft für die Bedürfnisse der Schule und des Lebens hintangehalten. Ich stelle in dieser Beziehung

unumwunden den Satz auf, dass man überall da, wo nicht Form und Gedanken geradezu zur Vertheilung eines Chorgesangs unter mehrere Abtheilungen oder mehrere Einzelchoreuten drängen, auf ein weiteres Wissen verzichten und mit der allgemeinen Ueberschrift *ΧΟΡΟΥ* sich begnügen solle; nur dadurch wird sich das sicher erkennbare von dem problematischen scheiden und die bequeme Zweifelsucht überwunden werden. In diesem Sinne habe ich mich schon in den verschiedenen Recensionen der auf diesem Gebiete erschienenen Werke ausgesprochen; wenn ich nun selbst hier das Wort ergreife und mich in die positive Lösung der Frage einmische, so haben mich dazu wesentlich metrische Studien veranlasst.

Natürlich war auch bisher schon die metrische Form mit in den Kreis der Untersuchung gezogen worden. Namentlich hatte schon Bamberger den Unterschied beachtet zwischen den streng lyrischen Weisen, welche sich am besten zum vollen Chorgesang eigneten, und den dochmischen, jambischen und anapästischen Versen, welche mehr zu Trägern des Dialoges geschaffen waren und ebendesshalb auch eher einzelnen Vertretern des Chors zum declamatorischen Vortrag, als dem Gesammtchor zum vollen Gesange zugewiesen werden konnten. Noch natürlicher war es, dass alle Forscher, welche mit unserer Frage sich beschäftigten, mit fast einziger Ausnahme Lachmanns, darauf sahen, dass dann, wenn sie ein Chorikon unter mehrere Einzelchoreuten vertheilten, die einzelnen Partien sich mit den metrischen Perioden möglichst deckten. Aber gleichwohl haben die früheren Gelehrten — und ich bin weit entfernt, damit einen Tadel aussprechen zu wollen — zunächst auf den Inhalt geschaut und aus dem Sinne die Vertheilung des Chorgesangs abgeleitet, die metrische Form aber nur so nebenbei in Betracht gezogen. Mich dagegen führten meine sonstigen Studien, welche in den letzten Jahren fast ausschliesslich der Metrik und Rhythmik zugewendet waren, mehr auf die metrische Form, und ich hoffe durch zusammenfassende Berücksichtigung derselben unserer schwierigen Frage neue Seiten abzugewinnen und dieselbe zugleich der Lösung näher zu führen.

Zunächst führte mich die gleichzeitige Beschäftigung mit den Oden Pindars und mit den Chorgesängen der attischen Dramatiker auf einen bedeutsamen Unterschied in dem Verhältniss der Gedankentheile und

der metrischen Perioden in den beiden Dichtgattungen. Einmal treten die grösseren metrischen Abschnitte bei den Dramatikern viel bestimmter und schärfer hervor als bei Pindar, und dann stimmt ganz ungleich häufiger bei den ersteren die Interpunktion oder die Sinntheilung mit den metrischen Perioden überein als bei dem letzteren. Jeder, der nur die Chorgesänge eines Dramas mit einigen pindarischen Epinikien vergleicht, wird sich von der Wahrheit des Gesagten leicht überzeugen. Bei Pindar gelingt es kaum über die Zerlegung einer Strophe in Kola und Verse hinauszukommen und mehrere Verse zu grösseren Gruppen oder Perikopen zu vereinigen; bei den Dramatikern liegt nicht in allen, aber doch in den meisten Fällen der Perikopenbau offen zu Tag und bietet bei der Abgrenzung der Perikopen ausser der rhythmischen Schlussform auch die Uebereinstimmung der Interpunktion in Strophe und Antistrophe einen wichtigen Fingerzeig. Worin liegt nun dieser weitgreifende Unterschied begründet? hat man hier blos einen Fortschritt der Kunst anzunehmen — denn jene Durchsichtigkeit der Anlage und jene Harmonie von Inhalt und Form ist ein entschiedener Fortschritt — oder waren zugleich die Dramatiker zu jener Verschiedenheit des Baues durch die dramatische Beweglichkeit des Chors und seine häufigere Auflösung in verschiedene Theile veranlasst worden? Man wird schwerlich, wenn man einmal die Richtigkeit der Thatsache erkannt hat, jenen zweiten Gesichtspunkt so kurzweg abweisen wollen, zumal er so sehr zum Unterschiede der feierlichen Ruhe des dorischen Chorgesangs und des bewegten Lebens des attischen Dramas stimmt.

Ein zweiter Punkt, der meine Aufmerksamkeit fesselte, war die Wahrnehmung, dass sich so häufig Strophen der Tragödie in 3, Strophen der Komödie in 4 Perioden zerlegen lassen. Da nun der tragische Chor aus 3, der komische aus 4 Reihen (στοῖχοι) bestand, so drängte sich mir der Gedanke auf, ob nicht jener Zahlenunterschied zwischen den tragischen und komischen Strophen mit der Vortragsweise der Chorlieder oder mit anderen Worten mit der Vertheilung der Strophe auf die einzelnen Rotten des Chors zusammenhänge. Mit sanguinischer Hoffnung griff ich jene Idee auf und glaubte schon den Stein der Weisen für die richtige Analyse der Chorgesänge gefunden zu haben. Aber als mir beim Fortgang der Untersuchung die Zahlen doch nicht immer klappen wollten und

als namentlich bei Aeschylus und Euripides die Zerlegung nicht weniger Strophen mich auf andere Verhältnisse unzweideutig hinwies, gedachte ich des Fiaskos, das Lachmann [2]) seiner Zeit mit der Siebenzahl erlebt hatte, und entschloss mich nach langem Widerstreben zur Aufgabe des vermeintlichen Princips. Aber nur als Princip für die Analyse der tragischen und komischen Strophen habe ich die Drei- und Vierzahl aufgegeben; denn dass die häufige Wiederkehr jener Zahlenverhältnisse nicht aus dem blossen Zufall geboren sei, sondern in irgendwelcher, wenn auch nur sekundärer, aus älterer Zeit herübergenommenen Beziehung zur Zusammensetzung des Chors aus 3, beziehungsweise 4 Reihen stehe, ist meine feste Ueberzeugung geblieben.

Auf solche Weise zunächst durch jene zwei Beobachtungen über den äusseren Bau der griechischen Chorgesänge angeregt habe ich die verschiedenen Arten lyrischer und parakatalogischer Partien der attischen Tragödien und Komödien auf unsere Frage hin untersucht. Ausgegangen bin ich dabei von der einfachsten Form des alten dramatischen Chorgesangs, von der Parabase der Komödie; denn dass uns in diesen Nachahmungen der alten Festspiele vorliegen, welche von den Dichtern mit glücklichem Wurf in die entwickelte, weit über die ursprünglichen Grenzen ausgebildete Komödie eingelegt wurden, darüber wird unter Kennern kaum ein Zweifel bestehen. Ich ging dann auf jene Theile der aristophanischen Komödie über, welche, obgleich nicht zu den Parabasen gehörend, sich doch in der Form mit ihnen nahe berühren. Nach den Parabasen und den parabasenähnlichen Gesängen der Komödie, waren es sodann die Parodoi, welche zur genaueren Untersuchung anzogen. Denn von selbst stellen sich zu den Anapästen der Parabase die anapästischen Einzugssysteme der Tragödie, und schon Arnoldt hat erkannt, dass in den Parodoi der Komödie weit öfters als in den anderen Chorgesängen Vertheilung des Vortrages auf einzelne Choreuten vorkommt. Schliesslich untersuchte ich sodann noch die Stasima und Kommoi mit Bezug auf unsere Frage und den Aufbau der Strophe. Bekanntlich hat man bei den Klaggesängen der Tragödie die offenbarsten Fälle abwechselnden Einzelgesanges nachgewiesen; aber gleichwohl

---

2) K. Lachmann, De choricis systematis tragicorum graecorum.

boten dieselben für uns keine besonders reiche Ausbeute, da die Vertheilung derselben unter mehrere Einzelchoreuten mehr aus dem Inhalt als aus der Form sich ergiebt.

Die Parabase.

R. Arnoldt, der meines Wissens zuletzt über den Vortrag der Theile der Parabase gehandelt hat,[3]) gibt im Anschluss an G. Hermann das Kommation, die anapästischen Tetrameter und das Pnigos dem Chorführer, die Ode und Antode den zwei Halbchören, endlich das Epirrhema und Antepirrhema den Führern der beiden Halbchöre. An dieser Vertheilung ist unbedingt zu loben, dass die lyrischen oder gesungenen und die gesprochenen oder parakatalogisch vorgetragenen Partien des zweiten Theiles der Parabase auch in der Person der Vortragenden von einander geschieden sind, und dass entgegen der Hypothese Agthe's[4]) der Vortrag des anapästischen Schlusssystems von dem der vorausgehenden anapästischen Tetrameter nicht geschieden wird; auch das halte ich für eine äusserst wahrscheinliche, obendrein durch die handschriftliche Ueberlieferung theilweise unterstützte (s. Arnoldt S. 144) Vermuthung, dass der Chor nach dem Schluss der Anapästen in Halbchöre auseinandertrat. Aber im Uebrigen bleiben bei Hermanns und Arnoldts Annahme mehrere auffällige Erscheinungen unerklärt und kommt man bei Durchführung derselben im Einzelnen ins Gedränge.

Um zuerst von den unerklärten Erscheinungen zu handeln, so haben bereits die alten Grammatiker (s. Hephaestion p. 74 W.) bemerkt, dass das Epirrhema und ebenso das Antepirrhema in der Regel aus 16 trochäischen Tetrametern besteht, und hat in unserer Zeit Enger (Rhein. Mus. X 119 f.) jener Beobachtung die weitere zugefügt, dass die Verszahl aller Epirrhemata mit 4 theilbar ist. Prüfen wir zuerst die Thatsache selbst, so ist es unbestreitbar, dass in den meisten Fällen das Epirrhema in der That aus 16 Versen besteht; denn unter den 12—14 Epirrhemen des Aristophanes haben 7 (Ach. 676—91 = 703—18, Equ. 565—80 = 595—610 und 1274—89 = 1300—15, Nub. 1115—30, Av.

---

3) R. Arnoldt, die Chorpartien bei Aristophanes S. 139—46, woselbst zugleich auf S. 140 die ältere Literatur über diesen Gegenstand sich zusammengestellt findet.

4) Agthe, die Parabase und die Zwischenakte der Komödie S. 49.

753—98 = 785—800 und 1072—87 = 1102—17, Thesm. 830—45) je 16 Tetrameter. Bezüglich der übrigen Epirrhemen bemerkt der Scholiast zu den Wespen v. 1066, dem möglicher Weise noch ein grösseres Material vorlag: *τὸ ἐπίρρημα ὡς ἐπίπαν ὀκτωκαίδεκα στίχων ἢ ιβʹ ἢ ιϛʹ, ἐνθάδε δὲ εἴκοσι.* Da hätten wir also ein Zeugniss für Epirrhemen, deren Verszahl nicht mit 4 theilbar war; aber auf dieses Zeugniss ist kein Werth zu legen; denn in der Regel (*ὡς ἐπίπαν*) hatte das Epirrhema sicher keine 18 Verse, und vielleicht lautete unser Scholion in der ächten Form nur: *τὸ ἐπίρρημα ὡς ἐπίπαν ἑκκαίδεκα στίχων, ἐνθάδε δὲ εἴκοσι.* Wenden wir uns daher von der trügerischen Ueberlieferung des Scholiasten ab und fragen wir die erhaltenen Texte selbst, so haben wir 3 weitere Epirrhemen von 4 × 5 oder 20 Versen, nämlich Nub. 575—94 = 607—26, Vesp. 1071—90 = 1102—21 und Ran. 686—705 = 718—37. Ein Epirrhema von 12 Versen hat Enger a. a. O. in den Acharnern 971—87 = 988—1000 finden wollen, aber mit Recht hat schon Agthe S. 89 dagegen Einspruch erhoben; denn das nächste Erforderniss eines Epirrhema ist, dass es aus gleichen Versen besteht, jene Stelle in den Acharnern aber besteht aus kurzen lyrischen Kolen und langen Tetrametern, so dass höchstens die 9 schliessenden Verse, 8 kretische und 1 trochäischer Tetrameter, als Epirrhema gefasst werden können. Für diese letztere Annahme scheint aber in der That auch die Analogie der Vespen 1275—83 = 1284—91 zu sprechen, wo gleichfalls auf die lyrische Strophe eine Partie von 9 Tetrametern folgt, von denen der letzte trochäischen, die 8 ersten kretischen Rhythmus haben. Geradezu 8 Tetrameter hat die parabasenartige Ansprache an die Richter in den Eccles. 1155—62. Endlich folgt in dem Epirrhema der unvollständigen Parabase des Friedens v. 1140 — 58 = 1172 — 90 auf 16 trochäische Tetrameter zum Abschluss ein dreigliederiges trochäisches System.

Es haben demnach alle Epirrhemen der vollständigen Parabasen des Aristophanes 4 × 4 oder 4 × 5 Tetrameter, und findet sich nur in 2 oder 3 unvollständigen Parabasen der Fall, dass auf die mit 4 theilbare Verszahl (8 oder 16) des Epirrhema noch eine abweichende Schlussperiode folgt. Ist das nun reiner Zufall? ist eine Erklärung der Theile der Parabase genügend, welche dieses auffallende Factum einfach

ignorirt? Damit soll zwar noch nicht als erwiesen gelten, dass jene Theilbarkeit mit 4 auf die Weise des Vortrags Bezug habe — es lassen sich ja noch andere, melodische und orchestische Beziehungen denken — aber jedenfalls darf jene Thatsache bei Lösung der dunklen Frage über den Vortrag der Theile der Parabase nicht umgangen werden.

Zu dem besprochenen Factum, das schon längst erkannt und klar gelegt wurde, kommt ein anderes, das bis jetzt dem Scharfblick der Forscher entgangen ist. Wie in dem Epirrhema die Zahl 4 × 4 die Regel bildete, so besteht die specielle Parabase in mehreren Stücken aus 6 × 6 oder x × 6 Tetrametern. Ungesucht ergibt sich die Zahl 36 in den Acharnern 626 — 64 und im Frieden 734—76, indem an der ersten Stelle zu 33 katalektischen Tetrametern 6 anapästische Dimeter oder 3 akatalektische Tetrameter, an der zweiten zu 31 katalektischen 5 akatalektische Tetrameter kommen; in ähnlicher Weise besteht in den Rittern 507 — 50 die Parabase aus 40 + 2 oder 6 × 7 Tetrametern. Weniger stimmen zur Sechszahl die übrigen Parabasen: in den Wespen v. 1015—59 hat dieselbe 36 Langverse, auf welche ein anapästisches System von 18 Doppelfüssen oder 4½ Versen folgt; in den Vögeln v. 685—736 besteht sie aus 38 Langversen und 27 Doppelfüssen, in den Thesmophoriazusen v. 785—829 aus 29 Langversen und 30 Doppelfüssen, in den Wolken v. 518—62 aus 45 eupolideischen Versen, denen 6 ähnlich gebaute Kola von dem rhythmischen Werthe dreier Tetrameter vorangehen. Ich will nicht durch gewagte Hypothesen die Sechszahl zu grösserer Geltung bringen, aber Laune des Zufalls wird es doch kaum sein, dass in den zwei ältesten Stücken, den Acharnern und den Rittern, wie bei dem Epirrhema die Vierzahl, so bei der speciellen Parabase die Sechszahl herrscht. Auch dieses Verhältniss nun ist von Hermann und Arnoldt in ihrer Lehre vom Vortrag der Theile der Parabase völlig ausser Acht geblieben.

Ehe ich weiter gehe und auf die beiden soeben entwickelten Thatsachen weitere Schlüsse baue, will ich zuerst noch beweisen, dass die Hermannische Lehre in einzelnen Fällen sicher unhaltbar ist. Das Vorspiel oder lyrische Kommation also soll von dem gleichen Chorführer wie die specielle Parabase recitirt worden sein. Dem gegenüber lese

man doch unbefangen den Eingang der Parabase in den Wespen v. 1009 ff.:

ἀλλ᾽ ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεσθ᾽.
ὑμεῖς δὲ τέως, ὦ μυριάδες
ἀναρίθμητοι,
νῦν μὲν τὰ μέλλοντ᾽ εὖ λέγεσθαι
μὴ πέσῃ φαύλως χαμᾶζ᾽
εὐλαβεῖσθε.
τοῦτο γὰρ σκαιῶν θεατῶν
ἔστι πάσχειν κοὐ πρὸς ὑμῶν.
νῦν αὖτε λεῴ πρόσχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρόν τι φιλεῖτε κ. τ. λ.

Wäre es nicht eine unerhörte Tautologie, wenn derselbe Mann den ersten und den zweiten Satz mit *νῦν* declamiren würde? Spricht nicht in dem ersten ganz augen- und ohrenfällig der Chorführer, welcher auf die kommende weise Rede aufmerksam macht, und in dem zweiten der Chor selbst oder doch ein grösserer Theil desselben? Und wird man nicht in ähnlicher Weise auf Verschiedenheit der vortragenden Personen geführt, wenn man das Kommation und die Tetrameter in den Rittern v. 503 ff., in den Vögeln v. 676 ff. und selbst im Frieden v. 729 ff. liest? Dass manche Parabasen des Kommation entbehren, macht nichts zur Sache; umgekehrt scheint der Umstand, dass in den Thesmophoriazusen v. 776 ff. die den Tetrametern der Parabase vorausgehenden Kola von Mnesilochos vorgetragen werden, zu beweisen, dass auch sonst die lyrische Partie oder das Kommation nicht demselben Choreuten wie die parakatalogischen Tetrameter zufiel.

Noch weniger kann der zweite Satz Hermann's, dass der Chorführer die anapästische Parabase und das Epirrhema declamirt habe, durchgeführt werden. Entschieden steht dem die Parabase in den Thesmophoriazusen v. 785—845 entgegen. Dieselbe gehört zur Klasse der unvollständigen Parabasen und besteht nur aus anapästischen Tetrametern mit schliessenden Dimetern und einem trochäischen Epirrhema; sie entbehrt also der Oden und des Antepirrhema. Hier kann demnach die Unterscheidung des Führers des ganzen Chors und der Führer der beiden Halbchöre nicht Platz greifen; es müsste vielmehr, wenn Hermann und Arnoldt Recht behielten, ein und derselbe Koryphaios die

Anapästen und die darauf folgenden Trochäen vortragen. Wie aber ist dieses möglich? ist der Dichter so ganz sinn- und planlos von einem Metrum zum andern übergesprungen? Mich wird nie einer überreden, dass der genialste und kunstgerechteste aller griechischen Dichter ein so geringes Verständniss der Kunstformen gehabt habe; wenn irgendwo, so ist hier der Wechsel im Metrum ein Anzeichen des Wechsels im Vortrag.

Gibt man also die Lehre Hermann's wenigstens in ihrer allgemeinen Giltigkeit auf und beachtet man die eben beleuchteten Thatsachen, so kommt man unwillkürlich auf die Vermuthung, dass die Zahlenverhältnisse in dem Epirrhema und der Parabase mit der Aufstellung des komischen Chors in 6 Quer- (*ζυγά*) und 4 Langreihen (*στοῖχοι*) zusammenhänge. Man wird diese Idee um so begieriger aufgreifen, je mehr sie mit allem in Einklang steht, was wir von der Aufführung der Parabase wissen und vermuthen. Vor Beginn der Parabase stund der Chor der Bühne zugekehrt 6 Mann hoch; fing er nun an sich zu drehen und vor das zuschauende Publikum zu treten (*παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον*), so mussten zunächst die 6 Zyga oder ihre Vordermänner in Thätigkeit treten; der Komödiendichter Kratinos hatte eigens in einem Stücke, Pylaia genannt, jener 6 Zyga unter Bezugnahme auf die Parabase gedacht[5]). Am Schlusse der Schwenkung trat sodann der Chor zum Vortrag der Strophen in 2 Halbchöre auseinander, so dass die Halbchöre 4 Mann hoch sich gegenüberstanden[6]). Nachdem dann

5) Wir erfahren dieses aus einem Scholion zu Aristoph. Pac. 733, das ich wegen seiner Wichtigkeit ganz hersetze: *παράβασιν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ παραβαίνειν. τὸν χορὸν ἀπὸ τῆς νενομισμένης στάσεως εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν, ὁπότε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς διαλεχθῆναί τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θέατρον διὰ τοῦ χοροῦ· ἐστρέφετο δὲ ὁ χορὸς καὶ ἐγένοντο στοῖχοι δ΄. εἶτα διελθόντες τὴν καλουμένην παράβασιν ἐστρέφοντο πάλιν εἰς τὴν προτέραν στάσιν. δῆλον δὲ ποιοῦσιν αὐτοὶ οἱ ποιηταὶ, τὸ στρέφεσθαι σημαίνοντες καὶ τὸ παραβαίνειν. Πλάτων ἐν τῷ Παιδαρίῳ*

εἰ μὲν μὴ λίαν ὦνδρες ἠναγκαζόμην
στρέψαι δεῦρ', οὐκ ἂν παρέβην εἰς λέξιν τοιάνδ' ἐπῶν.

ἄμφω σημάνας, καὶ τὸ στρέφεσθαι καὶ τὸ παραβαίνειν. Κρατῖνος δὲ ἐν τῇ Πυλαίᾳ δηλοῖ ὅτι ἕξ ἐστι ζυγὰ τοῦ χοροῦ.

6) Auf diese Gegenüberstellung (*ἀντιπρόσωπος τάξις*) der Halbchöre würde man von selbst kommen, wenn man eine Parabase wieder aufzuführen gedächte; sie ist aber überdiess auch noch ausdrücklich bezeugt durch den Scholiasten zu Nub. 563: *τοῦτο ᾠδὴ καὶ στροφὴ ὀνομάζεται διὰ τὸ στροφήν τινα ποιεῖσθαι τὸν χορὸν ἀπὸ τοῦ πρὸς τοὺς θεατὰς ὁρᾶν καὶ ᾄδειν εἰς ἕτερον ἀφορῶντα μέρος.*

die Halbchöre unter orchestischen Bewegungen ihre Strophe gesungen hatten, marschirten sie nacheinander in trochäischem Rhythmus von ihrer seitlichen Stellung in die Mitte der Orchestra, um sich hier wiederzusammenzufügen. Bei diesem Marsch zogen die 4 Vordermänner der 4 Halbreihen (*στοῖχοι*) voran, und das 16zeilige Lied, das sie dabei zur Begleitung des Marsches sangen oder vielmehr recitirten, hiess Epirrhema oder Antepirrhema [7]).

Bis dahin liegt die Sache einfach; nun aber kommen die Schwierigkeiten und Bedenken. Steht die specielle Parabase in Zusammenhang mit den 6 Quer-, das Epirrhema mit den 4 Langreihen des Chors, so fragt es sich, wie kam dieses Verhältniss bei dem Vortrag jener Theile der Parabase zum Ausdruck? Das Einfachste scheint zu sein, dass sich die 6, beziehungsweise 4 Reihen oder ihre Vordermänner zu gleichen Theilen in den Vortrag theilten, so dass z. B. in dem 16zeiligen Epirrhema jeder derselben 4 Verse recitirte. Auch zweifle ich nicht, dass dieses die alte Kunstregel war, und dass anfangs wie Strophe und Antistrophe von den Halbchören, so die 4 Absätze des Epirrhema von den 4 Stoichoi, die 6 Absätze der Parabase von den 6 Zyga vorgetragen wurden. Aber ganz unmöglich ist es, diese Ordnung in den erhaltenen Parabasen des Aristophanes durchzuführen. Würde noch zu Aristophanes Zeiten mit dem 5. 9. 13. Vers des Epirrhema ein Wechsel im Vortrag eingetreten sein, so könnte, ja müsste man erwarten, dass mit dem jedesmal vorausgehenden Vers der Sinn einen gewissen Abschluss fände. Das ist aber nirgends in Epirrhema und Antepirrhema gleichmässig der Fall. Ja es würden nicht selten, wie in Ach. 679, Equ. 1303. 1311,

---

7) Es gab unter den alten Grammatikern sogar solche, welche jene Bewegung in dem Namen *ἐπίρρημα* selbst ausgedrückt wähnten; siehe schol. Nub. 575 *τοῦτο ἐπίρρημα ὀνομάζεται διὰ τὸ ἐπιρρέπειν αὖθις τὸν χορὸν πρὸς τοὺς θεατάς* Doch ist diese Etymologie offenbar falsch; aber ob in dem Worte, wie man gemeinhin annimmt, blos ausgedrückt ist, dass die Verse des Epirrhema nach dem Gesang der Strophe gesprochen wurden (*ἐπάγεται* Poll. IV, 111), ist mir doch zweifelhaft; es konnte auch mit dem Worte angedeutet sein, dass die Verse zum Marsche des Chors gesprochen wurden Wichtig für diese letztere Auffassung sind die Worte, welche der Chorführer unmittelbar vor dem Epirrhema in den Ekklesiazusen v. 1152 spricht:

ἐν ὅσῳ δὲ καταβαίνεις, ἐγώ
ἐπᾴσομαι μέλος τι μελλοδειπνικόν,
σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι.

Nub. 579. 584, Ran. 690. 727, bei einer Theilung des Systems in 4 gleiche Theile die Sätze in unleidlichster Weise durchschnitten werden.

Jedenfalls also hatte sich schon Aristophanes erlaubt, von der alten, einfachen Regel des Vortrags abzuweichen, wenn er auch noch nicht mit dem Herkommen des 16zeiligen Epirrhema vollständig brach. Es fragt sich nur, bis zu welchem Grade er abwich, ob er den Einzelvortrag ganz aufgab, oder nur statt der gleichen Gruppen auch ungleiche zu bilden sich erlaubte? Antwort auf diese Frage kann man wieder am ehesten von den Texten erwarten. Nun gelingt bei sämmtlichen 7 Parabasen die in den Stücken des Aristophanes vorkommen, die Zerlegung in je 6 Theile sehr gut; aber bei den Epirrhemen gelangt man, auch wenn man ungleiche Theile annimmt, nicht zu gleichen Theilen in Epirrhema und Antepirrhema, führen vielmehr die Sinnanzeichen auf verschiedene Theilung der respondirenden Systeme. Das ist bedenklich und ich finde es daher leicht begreiflich, wenn einer aus diesem Grund für Aristophanes es vorziehen würde, von einer Theilung überhaupt abzustehen und die anapästische und trochäische Partie in ihrer Gesammtheit den vereinigten 6 oder 4 Vordermännern zuzuweisen. Nur wird man zuvor noch fragen müssen, ob nicht doch der Inhalt eine Theilung in einzelnen Fällen räthlich mache.

Da muss ich nun zuvörderst geltend machen, dass die einleitenden Verse der Parabase, auch wenn sie die gleiche Form anapästischer Tetrameter haben wie die eigentliche Parabase (Ach. 626—7 und Pac. 729—33), eine Verschiedenheit in der Person des Vortragenden erheischen. Dem würde aber einfach dadurch Rechnung getragen werden können, dass man das Kommation oder die stellvertretenden Tetrameter dem Chorführer, die folgenden Anapästen den 6 Vordermännern zuwiese. Im Uebrigen bilden die Anapästen und Epirrhemen ein einheitliches Ganze, so dass sie als ein Körper angesehen werden wollen, auch wenn sich mehrere Personen in ihren Vortrag sollten getheilt haben. Ich kenne nur ein Epirrhema, bei dem Gedanken und Gliederung durch Theilung des Vortrags lebensvoller und anschaulicher hervortreten, ich meine das Epirrhema im Frieden v. 1140—58:

Οὐ γὰρ ἔσθ' ἥδιον ἢ τυχεῖν μὲν ἤδη 'σπαρμένα,
τὸν θεὸν δ' ἐπιψακάζειν καί τιν' εἰπεῖν γείτονα·

εἰπέ μοι, τί τηνικαῦτα δρῶμεν, ὦ Κωμαρχίδη;
ἐμπιεῖν ἔμοιγ' ἀρέσκει τοῦ θεοῦ δρῶντος καλῶς.
Ἀλλ' ἄφευε τῶν φασήλων, ὦ γύναι, τρεῖς χοίνικας,
τῶν τε πυρῶν μῖξον αὐτοῖς, τῶν τε σύκων ἔξελε,
τόν τε Μανῆν ἡ Σύρα βωστρησάτω 'κ τοῦ χωρίου·
οὐ γὰρ οἷόν τ' ἐστὶ πάντως οἰναρίζειν τήμερον
οὐδὲ τυντλάζειν, ἐπειδὴ παρδακὸν τὸ χωρίον.
Κἀξ ἐμοῦ δ' ἐνεγκάτω τις τὴν κίχλην καὶ τὼ σπίνω·
ἦν δὲ καὶ πῦός τις ἔνδον καὶ λαγῷα τέτταρα,
εἴ τι μὴ 'ξήνεγκεν αὐτῶν ἡ γαλῆ τῆς ἑσπέρας·
ἐψόφει γοῦν ἔνδον οὐκ οἶδ' ἅττα κἀκυδοιδόπα·
ὧν ἔνεγκ', ὦ παῖ, τρί' ἡμῖν, ἓν δὲ δοῦναι τῷ πατρί.
Μυρρίνας τ' αἴτησον ἐξ Αἰσχινάδου τῶν καρπίμων·
χἄμα τῆς αὐτῆς ὁδοῦ Χαρινάδην τις βωσάτω,
ὡς ἂν ἐμπίῃ μεθ' ἡμῶν,
εὖ ποιοῦντος κὠφελοῦντος
τοῦ θεοῦ τἀρώματα.

Besonders beachte man in diesem Epirrhema die Worte κἀξ ἐμοῦ. Wem soll das Haus des Sprechenden entgegengestellt werden? etwa der abgesonderten Wohnung der Frau? aber wie käme dann die frische Milch (πῦος) in die Männerwohnung? oder dem Hause des Nachbarn? aber dann müsste man den Nachbarn bis zu v. 1148 sprechen, und an dieser Stelle den Komarchides einfallen lassen. Wie ungleich leichter und lebensvoller gestaltet sich ein solcher Wechsel in der Rede, wenn man mit κἀξ ἐμοῦ auch gleich einen anderen Choreuten sprechen lässt? Doch ich will nichts entscheiden; ich konnte mit mir selbst nicht zu einer festen Ueberzeugung gelangen, und blieb schwankend, ob ich immer von den 4 Vordermännern vereint das ganze Epirrhema oder noch in einzelnen Fällen nach alterthümlicher Weise von den 4 sich ablösenden Vordermännern die Theile desselben sollte vorgetragen sein lassen [8]).

Zum Schlusse setze ich noch die ganze Parabase in den Wolken v. 510—626 hieher, wie ich mir dieselbe in ihre Haupt- und Unter-

---

8) In den Ekklesiazusen v. 1155—62 hat Muff, Chorische Partien bei Aristoph. S. 174, die 8 in der Form eines Epirrhema an die Richter gerichteten Verse dem Koryphaios statt den ver-

theile gegliedert denke, wobei ich durch Ein- und Ausrücken die 7 Haupttheile, durch Unterstreichung der ersten Buchstaben den Beginn der kleineren Abschnitte in den Haupttheilen andeute:

Ἀλλ' ἴθι χαίρων τῆς ἀνδρείας
οὕνεκα ταύτης.
εὐτυχία γένοιτο τἀνθρώπῳ, ὅτι προήκων
ἐς βαθὺ τῆς ἡλικίας
νεωτέροις τὴν φύσιν οὗ
πράγμασιν χρωτίζεται
καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.
Ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τἀληθῆ νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός.
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν.
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἣ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὤν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὕνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
ἀλλ' οὐδ' ὣς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.
ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,
κἀγὼ (παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν)
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε·
ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῖν γνώμης ἔσθ' ὅρκια.
νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμῳδία
ζητοῦσ' ἦλθ', ἤν που 'πιτύχῃ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·

---

einten Vordermännern zugewiesen, nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit; aber ich ziehe auch hier vereinten Vortrag vor, um nach dem Schlusse jener Anrede mit den Worten

ὦ ὥρα δή,
ὦ φίλαι γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπαποκινεῖν.

wieder den Chorführer eintreten zu lassen. Jedenfalls aber könnte mit jener Partie, die ja keine Parabase ist, sondern höchstens nur die Form eines Stückes einer Parabase nachahmt, meine Ansicht von dem Vortrage eigentlicher Parabasen nicht umgestossen werden.

γνώσεται γάρ, ἤν περ ἴδῃ, τἀδελφοῦ τὸν βόστρυχον.
ὡς δὲ σώφρων ἐστὶ φύσει, σκέψασθ᾽. ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν᾽ ᾖ γέλως·
οὐδ᾽ ἔσκωψε τοὺς φαλακρούς, οὐδὲ κόρδαχ᾽ εἵλκυσεν.
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τἄπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ᾽, ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ᾽ εἰσῇξε δᾷδας ἔχουσ᾽, οὐδ᾽ ἰοὺ ἰοὺ βοᾷ.
ἀλλ᾽ αὐτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ᾽ ἐλήλυθεν.
κἀγὼ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποιητὴς οὐ κομῶ,
οὐδ᾽ ὑμᾶς ζητῶ ᾽ξαπατᾶν δὶς καὶ τρὶς ταὔτ᾽ εἰσάγων,
ἀλλ᾽ ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι,
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς.
ὃς μέγιστον ὄντα Κλέων᾽ ἔπαισ᾽ ἐς τὴν γαστέρα,
κοὐκ ἐτόλμησ᾽ αὖθις ἐπεμπηδῆσ᾽ αὐτῷ κειμένῳ.
οὗτοι δ᾽, ὡς ἅπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ὑπέρβολος,
τοῦτον δείλαιον κολετρῶσ᾽ ἀεὶ καὶ τὴν μητέρα.
Εὔπολις μὲν τὸν Μαρικᾶν πρώτιστον παρείλκυσεν,
ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἱππέας κακὸς κακῶς,
προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσην, τοῦ κόρδακος οὕνεχ᾽, ἣν
Φρύνιχος πάλαι πεποίηχ᾽, ἣν τὸ κῆτος ἤσθιεν.
εἶθ᾽ Ἕρμιππος αὖθις ἐποίησεν εἰς Ὑπέρβολον,
ἄλλοι τ᾽ ἤδη πάντες ἐρείδουσιν εἰς Ὑπέρβολον,
τὰς εἰκοὺς τῶν ἐγχέλεων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι.
ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω·
ἢν δ᾽ ἐμοὶ καὶ τοῖσιν ἐμοῖς εὐφραίνησθ᾽ εὑρήμασιν,
ἐς τὰς ὥρας τὰς ἑτέρας εὖ φρονεῖν δοκήσετε.
Ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν
Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν
πρῶτα μέγαν κικλήσκω·
τόν τε μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν
γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσ-
σης ἄγριον μοχλευτήν·
καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ᾽

Αἰθέρα σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων·
τόν θ' ἱππονώμαν, ὃς ὑπερ-
λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς
ἐν θνητοῖσί τε δαίμων.
Ὦ σοφώτατοι θεαταί, δεῦρο τὸν νοῦν πρόσχετε.
ἠδικημένοι γὰρ ὑμῖν μεμφόμεσθ' ἐναντίον.
πλεῖστα γὰρ θεῶν ἁπάντων ὠφελούσαις τὴν πόλιν
δαιμόνων ἡμῖν μόναις οὐ θύετ' οὐδὲ σπένδετε,
αἵτινες τηροῦμεν ὑμᾶς. ἢν γὰρ ᾖ τις ἔξοδος
μηδενὶ ξὺν νῷ, τότ' ἢ βροντῶμεν ἢ ψακάζομεν.
εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα
ἡνίχ' ᾑρεῖσθε στρατηγόν, τὰς ὀφρῦς συνήγομεν
κἀποιοῦμεν δεινά· βροντὴ δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς·
ἡ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδούς· ὁ δ' ἥλιος
τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνελκύσας
οὐ φανεῖν ἔφασκεν ὑμῖν, εἰ στρατηγήσει Κλέων.
ἀλλ' ὅμως εἵλεσθε τοῦτον. φασὶ γὰρ δυσβουλίαν
τῇδε τῇ πόλει προσεῖναι, ταῦτα μέντοι τοὺς θεούς,
ἅττ' ἂν ὑμεῖς ἐξαμάρτητ', ἐπὶ τὸ βέλτιον τρέπειν.
ὡς δὲ καὶ τοῦτο ξυνοίσει, ῥᾳδίως διδάξομεν.
ἢν Κλέωνα τὸν λάρον δώρων ἑλόντες καὶ κλοπῆς
εἶτα φιμώσητε τούτου τῷ ξύλῳ τὸν αὐχένα,
αὖθις ἐς τἀρχαῖον ὑμῖν, εἴ τι κἀξημάρτετε,
ἐπὶ τὸ βέλτιον τὸ πρᾶγμα τῇ πόλει ξυνοίσεται.
Ἀμφί μοι αὖτε, Φοῖβ' ἄναξ,
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων
ὑψικέρατα πέτραν·
ἥ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγχρυσον ἔχεις
οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σε Λυ-
δῶν μεγάλως σέβουσιν.
ἥ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός,
αἰγίδος ἡνίοχος, πολιοῦχος Ἀθάνα·
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων

πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ
Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων
κωμαστὴς Διόνυσος.
Ἡνίχ' ἡμεῖς δεῦρ' ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα,
ἡ Σελήνη συντυχοῦσ' ἡμῖν ἐπέστειλεν φράσαι
πρῶτα μὲν χαίρειν Ἀθηναίοισι καὶ τοῖς ξυμμάχοις,
εἶτα θυμαίνειν ἔφασκε· δεινὰ γὰρ πεπονθέναι,
ὠφελοῦσ' ὑμᾶς ἅπαντας, οὐ λόγοις, ἀλλ' ἐμφανῶς·
πρῶτα μὲν τοῦ μηνὸς εἰς δᾷδ' οὐκ ἔλαττον ἢ δραχμήν,
ὥστε καὶ λέγειν ἅπαντας ἐξιόντας ἑσπέρας·
μὴ πρίῃ, παῖ, δᾷδ', ἐπειδὴ φῶς Σεληναίης καλόν.
ἄλλα τ' εὖ δρᾶν φησιν, ὑμᾶς δ' οὐκ ἄγειν τὰς ἡμέρας
οὐδὲν ὀρθῶς, ἀλλ' ἄνω τε καὶ κάτω κυδοιδοπᾶν·
ὥστ' ἀπειλεῖν φησιν αὐτῇ τοὺς θεοὺς ἑκάστοτε,
ἡνίκ' ἂν ψευσθῶσι δείπνου κἀπίωσιν οἴκαδε
τῆς ἑορτῆς μὴ τυχόντες κατὰ λόγον τῶν ἡμερῶν.
κᾆθ' ὅταν θύειν δέῃ, στρεβλοῦτε καὶ δικάζετε·
πολλάκις δ' ἡμῶν ἀγόντων τῶν θεῶν ἀπαστίαν,
ἡνίκ' ἂν πενθῶμεν ἢ τὸν Μέμνον' ἢ Σαρπηδόνα,
σπένδεθ' ὑμεῖς καὶ γελᾶτ'· ἀνθ' ὧν λαχὼν Ὑπέρβολος
τῆτες ἱερομνημονεῖν κἄπειθ' ὑφ' ἡμῶν τῶν θεῶν
τὸν στέφανον ἀφῃρέθη· μᾶλλον γὰρ οὕτως εἴσεται,
κατὰ σελ'νην ὡς ἄγειν χρὴ τοῦ βίου τὰς ἡμέρας.

Ich habe mir zur Zergliederung gerade diese Parabase herausgewählt, weil in ihr auch die Strophen in gleicher Weise wie die Epirrhemata in 4 Perioden zerfallen, so dass man daran denken könnte, es seien die 4 Perioden gesondert von den 4 Halbreihen, wie die 4 Gruppen des Epirrhema von den 4 Vordermännern der Halbreihen vorgetragen worden. Doch muss ich der Wahrheit zur Steuer hinzufügen, dass sich eine gleich durchsichtige Zerlegung der Strophen in 4 Perioden in den andern Parabasen nicht nachweisen lässt.

Die gemischten Chorlieder der Komödie.

Unsere in dem vorausgehenden Kapitel entwickelte Lehre von der Vertheilung der Theile der Parabase unter eine grössere Anzahl von Choreuten geht in letzter Linie zurück auf den demokratischen Charakter des attischen Staates. Uns, die wir nur allzusehr daran gewöhnt sind, einem Herrn uns unterzuordnen und einem das Führerwort zu geben, mag es von vornherein natürlicher scheinen, dass ein Einziger, der Koryphaios, den Chor vertritt und im Namen aller das Wort führt. Bei den Athenern, denen die demokratische Isegorie fest in den Gliedern sass, war das anders: sie hätten sich fremdartig angemuthet gefühlt, wenn der Chor, der ja das Volk vertrat, nicht in seinen einzelnen Gliedern zu Wort gekommen wäre. In der vornehmeren, aristokratischeren Tragödie zwar erwarb sich frühzeitig der Chorführer als Vertreter des Chors eine hervorragende Stelle, so dass er fast ausschliesslich die Verbindung zwischen Orchestra und Bühne vermittelte; dort war er auch, seitdem Sophokles den Chor von 12 auf 15 erhöht hatte, aus der Reihe der übrigen, gewissermassen plebeischen Choreuten herausgetreten, so dass er nach dem Einzugslied eine gesonderte bevorzugte Stelle einnahm. In dem aus 4×6 oder 24 Sängern bestehenden Chor der Komödie gab es für einen Führer keine gesonderte Stellung ausser der Reihe; der Koryphaios, wenn er überhaupt diesen Namen verdiente, war so recht der primus inter pares und scheint dieses sein prekäres Principat besser gewahrt zu haben als diejenigen, welche sich heut zu Tage mit Vorliebe die primi inter pares nennen. Daraus erklärt es sich, dass in der Parabase und in dem Epirrhema die Rede, auch wenn sie aus einem Guss war und so zu sagen nur für einen geschrieben zu sein schien, gleichwohl von mehreren vorgetragen wurde. In jenem alten Stück attischer Lustspieldichtung war man an jene abwechselnde oder gemeinsame Vortragsweise von Alters her gewöhnt, und der Dichter bemühte sich daher nicht mehr in dem Texte Andeutungen für den Wechsel im Vortrage zu geben. In den anderen Theilen der Komödie hingegen, wo schon zur Zeit des Aristophanes nur ausnahmsweise statt der Halbchöre oder des Chorführers einzelne Choreuten nacheinander das Wort ergriffen, pflegte der Dichter auch

den Text so zu formen, dass er bei einiger Aufmerksamkeit auf Vertheilung unter mehrere Personen hinführen musste. Geradezu zu verwundern ist es daher, dass dieses Verhältniss so lange verborgen blieb und dass erst G. Hermann die Fackel besserer Erkenntniss anzünden musste, um die eingerosteten Vorurtheile von dem einen Chore zu brechen. Jetzt, wo R. Arnoldt in seinem trefflichen Buche, Die Chorpartien bei Aristophanes, die ganze Frage im Zusammenhang beleuchtet und die Vertheilung im Einzelnen vorgenommen hat, wird es nicht mehr so leicht erlaubt sein über die offenkundigste Wahrheit zu stolpern. Ich selbst habe mich bei wiederholtem Studium der Sache immer mehr mit Arnoldt's Anschauung befreundet, und bin nur in einzelnen Punkten, wie sich gleich näher zeigen wird, zu anderer Meinung gekommen.

Geht man die von Arnoldt zergliederten Chorpartien mit wechselndem Vortrage durch, so wird man sehen, dass auch ausserhalb der Parabase eine grössere Gruppe trochäischer Tetrameter in der Regel nicht einem Vertreter des Chors zugewiesen, sondern unter mehrere Choreuten vertheilt wurde. Wir dürfen darin gewiss eine Erbschaft der alten Zeit erblicken, wo der Komos nur aus Tetrametern bestand und wesentlich nur durch den Wechselgesang der Choreuten dramatisches Leben in den Scherz kam.

Auch in einem zweiten Punkt gewinnt durch Vergleichung der von Arnoldt besprochenen Chorpartien unsere Analyse der Parabase an Wahrscheinlichkeit. Bei dem grossen Streben nach Symmetrie, das die antike Tragödie und Komödie beherrschte, sollte man erwarten, dass, wenn eine Gruppe von Versen unter mehrere Choreuten vertheilt werden sollte, jedem eine gleiche Anzahl von Versen zufiel. Aus der Verszahl des Epirrhema haben wir auch die Vermuthung geschöpft, dass dieses wirklich ehemals der Fall war, indem jeder der 4 Vordermänner 4 Verse sprach oder sang. Aber Aristophanes, sahen wir, hatte sich jener beengenden Fesseln schon entschlagen und das Epirrhema aus 4 ungleichen Theilen zusammengesetzt. Aehnlich verfuhr nun Aristophanes auch sonst in den unzweifelhaft von mehreren Choreuten vorgetragenen Chorpartien, so dass neben gleichen Abschnitten von je 2, 4 oder 5 Versen auch ungleiche von verschiedener Verszahl vorkom-

men; vgl. Vesp. 230 — 72 bei Arnoldt 20, Lys. 614 — 57 bei Arn. 95 [9]).

Aber auf der anderen Seite müssen wir ebenso unumwunden eingestehen, dass die Kühnheit, mit der wir die sich entsprechenden Systeme der Parabase, Epirrhema und Antepirrhema, in verschiedene Theile zerlegten, an der sonstigen Praxis des Dichters keinen Rückhalt hat. Denn, wo sonst zwei respondirende Partien unter Einzelchoreuten vertheilt werden, entsprechen sich auch die kleineren Theile in Bezug auf Versmass und Grösse, wie in Lys. 614—35 = 636—57 bei Arn. 94. Zwar trifft das nach der Analyse Arnoldt's nicht zu bei Pac. 346—385, aber wir können uns auch an dieser Stelle der Aufstellung des scharfsinnigen Gelehrten nicht anschliessen.

Nachdem wir so das Verhältniss der getheilten Parabase zu den sonstigen getheilten Chorpartien der Komödie im Allgemeinen besprochen haben, müssten wir nun diese letzteren für sich näher ins Auge fassen. Aber da erst jüngst Arnoldt diesen Gegenstand in erschöpfender Vollständigkeit behandelt hat und wir nicht Lust haben eine Ilias post Homerum zu schreiben, so beschränken wir uns auf einige Gegenbemerkungen. Ein Haupteinwand, den ich aber nicht gegen Arnoldt allein, sondern in noch höherem Grade gegen die jüngsten Bearbeiter der sophokleischen Chortechnik, Muff und Hense, erhebe, betrifft die häufige Verwendung sämmtlicher Einzelchoreuten. Von vornherein ist eine solche Anordnung eine zu künstliche und sachwidrige. Bei einem viereckigen Chor mussten naturgemäss ausser den Reihen zunächst die Vordermänner zur Geltung kommen; sie standen den Personen der Bühne gegenüber, und sie mussten daher in erster Linie den Verkehr zwischen Orchestra und Logeion vermitteln. Aus den hinteren Reihen konnte wohl auch hin und wieder einmal eine Stimme erschallen, aber dass in einem Dialog mit den Schauspielern die Hintermänner, weil am zahlreichsten, auch die Hauptrolle spielten, ist mir von vorn-

9) Arnoldt gegenüber muss ich indess bemerken, dass ich seiner Zerlegung der Parodos der Acharner, der Wespen und der Ritter schon desshalb entgegentrete, weil sie so ganz verschiedenartige Theile den 24 Einzelchoreuten zuweist, und dass ich auch in der Lysistrate den 10. Choreuten mit v. 307, den 11. mit v. 312, den 12. mit v. 317 anheben lasse, um die Concinnität in der Vertheilung der Verse eine grössere werden zu lassen.

herein undenkbar. Etwas anderes ist es, wenn die Choreuten unter sich zur Berathung zusammentraten, wie im Agamemnon v. 1346—71, in der Lysistrate v. 254—316 u. 614—705 und in den Ekklesiazusen v. 478—503, oder wenn die Choreuten einzeln in die Orchestra eintraten, wie in den Sieben gegen Theben. In dem Dialog hingegen zwischen Chor und Schauspieler ist mir, wie gesagt, die allmähliche Verwendung sämmtlicher Schauspieler von vornherein äusserst unwahrscheinlich; ich finde aber auch, dass hier die Vertreter jener Lehre nur mit grösster Willkür ihre 12 oder 24 Personen herausbekommen. Was ist z. B., um nur die eine Parodos der Acharner herauszugreifen, für ein Grund die zwei vortrefflich zusammenhängenden Verse 333 f.

ὡς ἀπωλόμεσθ'. ὁ λάρκος δημότης ὅδ' ἐστ' ἐμός.
ἀλλὰ μὴ δράσῃς ὃ μέλλεις· μηδαμῶς, ὦ μηδαμῶς.

unter zwei Choreuten zu vertheilen? Und enthalten die Schlussworte nicht eine wirkungsvollste Anspielung auf den Schluss des Verses 324

μηδαμῶς, ὠχαρνικοί.

so dass derselbe, welche Schwierigkeiten auch immer seine Stellung bereiten mag, jedenfalls dem Dikaiopolis zu belassen und nicht mit Arnoldt einem der Choreuten zuzutheilen ist.

Weitere Controverspunkte zwischen mir und Arnoldt, die aber mit jenem ersten zusammenhängen, betreffen die mangelhafte Unterscheidung zwischen gesprochenen und gesungenen Partien, und die Vertheilungen auf einen zu grossen, ungleichartigen, und zum Theil, wie in der Parodos der Ritter und der Acharner, von anderen Bestandtheilen unterbrochenen Verscomplex. Unter mehrere Choreuten vertheilt sich leicht und einfach eine Gruppe gleicher, oder doch nur wenig von einander abweichender Verse; aber dem einen Choreuten trochäische Tetrameter, dem andern rein lyrische Partien zuzuwenden, das hat seine äussersten Bedenken. Wie konnte, frage ich, in einem solchen Fall noch jene Schönheit des Ebenmasses zur Geltung kommen, auf welches die griechischen Dichter, Philosophen und Künstler so grosses Gewicht legten? Muss nicht ferner eine solche Vertheilung auch schon desshalb anstössig erscheinen, weil Tetrameter und Trimeter in der Regel gesprochen und desshalb schicklich vom Dichter einem Einzelnen in den Mund gelegt wurden, kretische und andere lyrische Perioden hingegen nur zum

Gesange sich eigneten und desshalb im Dialog fast gar keine Verwendung fanden? Ebenso wird die Durchsichtigkeit der Anordnung bedenklich gestört, wenn, wie Arnoldt dieses namentlich in der Parodos der Ritter angenommen hat, zwischen dem x^{ten} und dem darauf folgenden Choreuten eine grössere Scene eingelegt ist, in der gar keine Choreuten, sondern ganz andere Personen sprechen. Ich lasse mir eine solche Unterbrechung noch gefallen, wenn die auseinandergerissenen Theile sich als Strophe und Antistrophe, oder als System und Antisystem entsprechen und durch die begleitende Musik verbunden wurden; aber Arnoldt hat dieselbe auch angenommen, ohne dass ein solcher entschuldigender Umstand dazu getreten wäre.

So erheben sich auch in diesem Punkte von vornherein gegen Arnoldt's Lehre gewichtige Bedenken; dieselben werden aber noch bedeutend erhöht, wenn man sieht, auf welch unsichere Weise Arnoldt die Vertheilung an den einzelnen Stellen durchgeführt hat. Ich wähle mir, um das an einem Beispiel zu erläutern, die Parodos der Wespen 230—487 aus, die zuerst G. Hermann und dann in einer theilweise abweichenden Weise Arnoldt unter die 24 Choreuten zu vertheilen versucht hat. Ausser Zweifel also steht auch mir, dass in dieser Parodos nicht der ganze Chor, sondern einzelne Personen aus dem Chore sprechen, sowie dass der Chor in 4 Reihen gegliedert 6 Mann tief in die Orchestra einzieht und dass demselben 3 Knaben, zwischen die einzelnen Reihen postirt, mit Laternen vorausgehen. Es sind das so offenkundige Dinge, dass man entweder mit Blindheit geschlagen oder von einem besonderen Geist des Widerspruchs besessen sein muss, wenn man dagegen Einsprache erheben wollte. Aber über das Wie der Vertheilung und das Wann des Wechsels der Stellung ist es nicht so leicht zu einer gleich festen Ueberzeugung zu gelangen. Einige Anordnungen Arnoldt's jedoch sind entschieden falsch oder doch discutabel. Gleich im Anfang hat Arnoldt die 18 jambischen Tetrameter v. 230—47 unter 6 Choreuten vertheilt; die Vertheilung ist gut getroffen, aber es ist auch eine Vertheilung unter 4 Choreuten möglich, und ich ziehe dieselbe vor, weil sie mit dem Einzug des Chors in 4 Reihen harmonirt. Es folgt dann ein launiges Gespräch zwischen den laternentragenden Knaben und dem Chor; das Gespräch verläuft in 3 Absätzen,

wie weiter unten das Duett zwischen Knaben und Chor (v. 290—316) in 6; es hat desshalb Arnoldt dieselben unter die 3 Knaben und 3, beziehungsweise 6 Choreuten vertheilt; aber es spricht ganz deutlich immer nur derselbe Knabe und immer nur derselbe Choreute; ich stimme daher trotz jener neckischen Dreizahl und trotz des Plurals ἡμᾶς in v. 254 im Wesentlichen Chr. Muff bei, der in seinem Buche, Ueber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes S. 143 beidemal einen Wechselgesang zwischen dem Koryphaios und einem Knaben statuirt.

Bezüglich der nächsten Tetrameterpartie v. 259—72 folge ich Arnoldt, um dann bei dem Ständchen vor dem Hause des prozessliebenden Philokleon wieder stark abzuweichen. Der Chor oder ein Choreute hatte v. 270 gesagt:

ἀλλά μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ', ὦνδρες, ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν

Weisen nicht schon diese Worte darauf hin, dass das folgende Ständchen nicht in einer Monodie, sondern in einem mehrstimmigen Gesang bestand? und wäre es nicht ein Missbrauch des Sologesanges, wenn hier, wo alle mit kräftigem Cantus den Genossen heraussingen sollen, ein Einzelner mit schwacher Stimme eine Arie anstimmen wollte? Nein, wenn nicht alles trügt, werden die 4 Strophen des Ständchens von dem ganzen Chor gesungen und zwar so, dass jede der 4 Reihen eine Strophe übernimmt.

Nach dem Duett zwischen einem Knaben und einem Choreuten und dem Solo des freiheitsdurstigen Philokleon folgt dann die Scene zwischen Philokleon und Chor, welche den Fluchtversuch des ersteren einleitet. Da dieselbe in 2 genau respondirende Theile zerfällt (334—64 = 365—94), und in jedem derselben 6 bestimmt abgegrenzte Chorpartien vorkommen, so zweifle ich hier nicht, dass Arnoldt mit seiner Vertheilung auf 2 × 6 Choreuten im Rechte ist. Dabei beachte man noch insbesondere, dass mit dem Ständchen der Chor Stellung genommen hatte und nunmehr mit einer Fronte von 6 Mann der Bühne zugekehrt stund. Wie ist es nun passend und sachentsprechend, dass gleich in der nächsten Scene jene 6 Vordermänner zweimal hinter einander in respondirenden Scenen zur Geltung kommen! Dieselben 6 Vordermänner scheinen sodann nochmals, wie wiederum Arnoldt scharfsinnig gesehen hat, in der nachfolgenden Scene v. 403—29 = 463—87

Träger des halblyrischen Dialoges zwischen Orchestra und Logeion gewesen zu sein.

Ich setze zum Schluss noch den Anfang der Parodos nach meiner Vertheilung her; den grösseren zweiten Theil herzusetzen finde ich nicht für nöthig, da ich ja hier wenigstens in der Hauptsache mich mit Arnoldt im Einklang befinde:

ΧΟΡΟΥ

ὁ α′ Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως· ὦ Κωμία βραδύνεις;
μὰ τὸν Δί', οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ', ἀλλ' ἦσθ' ἱμὰς κύνειος.
νυνὶ δὲ κρείττων ἐστὶ σοῦ Χαρινάδης βαδίζειν.
ὦ Στρυμόδωρε Κονθυλεῦ, βέλτιστε συνδικαστῶν,
Εὐεργίδης ἆρ' ἐστί που 'νταῦθ' ἢ Χάβης ὁ Φλυεύς;
ὁ β′ πάρεσθ' ὃ δὴ λοιπόν γ' ἔτ' ἐστίν, ἀππαπαῖ παπαιάξ,
ἥβης ἐκείνης, ἡνίκ' ἐν Βυζαντίῳ ξυνῆμεν
φρουροῦντ' ἐγώ τε καὶ σύ· κᾆτα περιπατοῦντε νύκτωρ
τῆς ἀρτοπώλιδος λαθόντ' ἐκλέψαμεν τὸν ὅλμον,
κᾆθ' ἥψομεν τοῦ κορκόρου, κατασχίσαντες αὐτόν.
ὁ γ′ ἀλλ' ἐγκονῶμεν, ὦνδρες, ὡς ἔσται Λάχητι νυνί·
σίμβλον δέ φασι χρημάτων ἔχειν ἅπαντες αὐτόν·
χθὲς γοῦν Κλέων ὁ κηδεμὼν ἡμῖν ἐφεῖτ' ἐν ὥρᾳ
ἥκειν ἔχοντας ἡμερῶν ὀργὴν τριῶν πονηρὰν
ἐπ' αὐτόν, ὡς κολωμένους ὧν ἠδίκησεν· ἀλλὰ
σπεύδωμεν, ὦνδρες ἥλικες, πρὶν ἡμέραν γενέσθαι.
ὁ δ′ χωρῶμεν, ἅμα τε τῷ λύχνῳ πάντη διασκοπῶμεν,
μή που λίθος τις ἐμποδὼν ἡμᾶς κακόν τι δράσῃ.

ΠΑΙΣ.

τὸν πηλὸν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι.

ΧΟΡΟΥ ὁ α′

κάρφος χαμᾶθέν νυν λαβὼν τὸν λύχνον πρόβυσον.

ΠΑΙΣ.

οὐκ, ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ τὸν λύχνον προβύσειν.

ΧΟΡΟΥ ὁ α′

τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανίζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ', ὅταν δέῃ τίμιον πρίασθαι.

ΠΑΙΣ.

εἰ νὴ Δί' αὖθις κονδύλοις νουθετήσεθ' ἡμᾶς,
ἀποσβέσαντες τοὺς λύχνους ἄπιμεν οἴκαδ' αὐτοί.
κἄπειτ' ἴσως ἐν τῷ σκότῳ τουτουὶ στερηθείς
τὸν πηλὸν ὥσπερ ἀτταγᾶς τυρβάσεις βαδίζων.

ΧΟΡΟΥ ὁ α'

ἦ μὴν ἐγώ σου χἀτέρους μείζονας κολάζω.
ὁ β' ἀλλ' οὑτοσί μοι μάρμαρος φαίνεται πατοῦντι·
κοὐκ ἔσθ' ὅπως οὐχ ἡμερῶν τεττάρων τὸ πλεῖστον
ὕδωρ ἀναγκαίως ἔχει τὸν θεὸν ποιῆσαι.
ὁ γ' ἔπεισι γοῦν τοῖσιν λύχνοις οὑτοιὶ μύκητες·
φιλεῖ δ' ὅταν τοῦτ' ᾖ, ποιεῖν ὑετὸν μάλιστα·
δεῖται δὲ καὶ τῶν καρπίμων ἅττα μή 'στι πρῷα
ὕδωρ γενέσθαι κἀπιπνεῦσαι βόρειον αὐτοῖς.
ὁ δ' τί χρῆμ' ἄρ' οὑκ τῆς οἰκίας τῆσδε συνδικαστής
πέπονθεν, ὡς οὐ φαίνεται δεῦρο πρὸς τὸ πλῆθος;
οὐ μὴν πρὸ τοῦ γ' ἐφολκὸς ἦν, ἀλλὰ πρῶτος ἡμῶν
ἡγεῖτ' ἂν ᾄδων Φρυνίχου· καὶ γάρ ἐστιν ἁνὴρ
φιλῳδός. ἀλλά μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ', ὦνδρες,
ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἤν τί πως ἀκούσας
τοὐμοῦ μέλους ὑφ' ἡδονῆς ἑρπύσῃ θύραζε.

ΧΟΡΟΥ

στοιχ. α' Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνετ' ἄρ' ἡ-
μῖν ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει;
μῶν ἀπολώλεκε τὰς
ἐμβάδας, ἢ προσέκοψ' ἐν
τῷ σκότῳ τὸν δάκτυλόν που,
εἶτ' ἐφλέγμηνεν αὐτοῦ
τὸ σφυρὸν γέροντος ὄντος;
καὶ τάχ' ἂν βουβωνιῴη.
στοιχ. β' ἦ μὴν πολὺ δριμύτατός γ' ἦν τῶν παρ' ἡμῖν,
καὶ μόνος οὐκ ἂν ἐπείθετ',
ἀλλ' ὁπότ' ἀντιβολοίη
τις, κάτω κύπτων ἂν οὕτω,
λίθον ἕψεις, ἔλεγεν.

στοιχ. γ′ τάχα δ’ ἂν διὰ τὸν χθίζινον ἄν-
θρωπον, ὃς ἡμᾶς διεδύετ’
ἐξαπατῶν με λέγων
ὡς φιλαθήναιος ἦν καὶ
τἀν Σάμῳ πρῶτος κατείποι,
διὰ τοῦτ’ ὀδυνηθεὶς
εἶτ’ ἴσως κεῖται πυρέττων.
ἔστι γὰρ τοιοῦτος ἁνήρ.
στοιχ. δ′ ἀλλ’, ὦγαθ’, ἀνίστασο μηδ’ οὕτως σεαυτὸν
ἔσθιε μηδ’ ἀγανάκτει.
καὶ γὰρ ἀνὴρ παχὺς ἥκει
τῶν προδόντων τἀπὶ Θρᾴκης,
ὃν ὅπως ἐγχυτριεῖς.

Die Parodos der Tragödie und die anapästischen Systeme.

Es sind bekanntlich nur 4 Tragödien auf uns gekommen, in denen der Chor unter Absingung eines Marschliedes in anapästischem Rhythmus in die Orchestra einzieht, die Perser, die Schutzflehenden und der Agamemnon des Aeschylus und der Aias des Sophokles. Dass diese Form des Einzugs die älteste Weise der tragischen Parodos darstellt, ersieht man daraus, dass Euripides sich dieser Form gar nicht mehr bediente und Sophokles nur in dem ältesten seiner auf uns gekommenen Stücke. Sehen wir nun zu, ob der Bau dieser anapästischen Einzugsanapäste keine Analogie mit dem Eingang der Parabase und der verwandten Parodoi der Komödie hat.

Die anapästische Parodos der Perser v. 1—64 besteht aus 9 jedesmal mit einem Paroimiakos abschliessenden Systemen; nur Dindorf hat dadurch, dass er in v. 55

καὶ τοξουλκῷ λήματι πιστούς

das unschuldige *καί* strich, die Zahl der Systeme auf 10 erhöht. Die einzelnen Systeme sind nicht von gleichem Umfang, bewegen sich aber doch innerhalb gewisser Grenzen, indem dieselben folgende Grössenverhältnisse in Doppelfüssen (*μέτρα*) aufweisen:

13 15 10 15 8 16 16 19 11

Jeder der 9 Abschnitte schliesst nicht blos rhythmisch mit einer Katalexis ab, sondern enthält auch einen in sich abgerundeten Gedanken; nur das 3. System hängt mit dem 2., und das 4. mit dem 5. etwas enger als die übrigen zusammen.

Die Parodos der Schutzflehenden v. 1—40, mit der nach alterthümlichster Weise geradeso wie in den Persern das Stück beginnt, hat gleichfalls 9 ungleiche Systeme von folgendem Umfange

8 6 11 10 7 13 8 6

Die Neunzahl setzte eine kleine Besserung des Textes voraus, welche Turnebus vornahm, indem er in v. 4

Νείλου· δίαν δὲ λείπουσαι

das den Rhythmus störende λείπουσαι in λιποῦσαι änderte. Seidler schlug einen anderen kühneren Weg der Verbesserung ein, indem er ἐκλείπουσαι zu lesen vorschlug, und kam so auf 10 statt 9 Systeme. Der Sinn schliesst in dieser kleineren Parodos nicht in gleichentsprechender Weise wie in den Persern mit den einzelnen Systemen ab; am auffallendsten tritt dieses bei dem ersten System in dem eben besprochenen 4. Vers hervor, wo das Adjektiv und das dazu gehörige Substantiv durch den Systemschluss auseinander gerissen werden.

Der Parodos der Perser kommt an Umfang und Bau am nächsten die des Agamemnon v. 40—103; dieselbe besteht, wenn wir in v. 87 mit der 2. Hand des Mediceus

τίνος ἀγγελίας | πευθοῖ περίπεμπτα θυοσκινεῖς;

lesen — die erste Hand hat θυοσκνεῖς — aus 9 jedesmal mit Rhythmus- und Sinnschluss endenden Systemen von folgender Grösse:

14 12 9 14 9 20 15 9 13

Enger zusammen hängen das 1. und 2., sowie das 4. und 5. System, doch hat der Dichter an letzterer Stelle

κάμακος θήσων Δαναοῖσιν
Τρωσί θ' ὁμοίως.

dadurch, dass er Τρωσί in das nächste System hinüberzog, in wirkungsvollster Weise die Leiden der Danaer denen der Troer als gleichgross gegenübergestellt. Fragt man nach grösseren Einschnitten, so schliessen sich die 3 ersten und die 3 folgenden Systeme enger zusammen, und beginnt mit dem 7. System ein neuer, durch das Eintreten der Kly-

temnestra auch äusserlich gekennzeichneter Abschnitt. Schwierigkeit bereitet nur das Verbum *θυοσκινεῖς* in v. 87; dass damit der Corrector des Mediceus die Hand des Dichters hergestellt habe, bin ich weit entfernt zu glauben, obschon selbst Hermann dasselbe in den Text aufgenommen hat. Aber noch weniger haltbar ist das monströse *θυοσκνεῖς* der 1. Hand, mit dem man die Glosse des Hesychius *θεοσκνεῖ· θεοὺς τιμᾷ* zusammenstellt. Grössere Wahrscheinlichkeit hat, für sich betrachtet, die Conjectur von Turnebus *θυοσκεῖς,* welche an einer anderen Glosse des Hesychius *θυοσκεῖν· ἱεροῖς παρέξεσθαι ἢ θεοῖς* einen Rückhalt hat und allerdings an ganz passender Stelle einen Paroimiakos bringt. Mit Billigung dieser Lesart würden wir 10 Systeme erhalten; da aber doch die Form des Verbums Anstoss erregt und die Analogie der betrachteten Parodoi gegen die Zehnzahl spricht, so neige ich mich mehr zur Vermuthung Lobeck's *θυοσκοέεις* oder Hermann's *θυοσκοιεῖς,* wenn nicht vielmehr an anderer Stelle der Fehler zu suchen und etwa in v. 91 statt

βωμοὶ δώροισι φλέγονται *βωμοὶ δώροισιν φέγγονται*

zu schreiben ist.

Die letzte anapästische Parodos, die des Aias v. 134—171 besteht, aus 6 ziemlich ungleichen Systemen von

6 8 13 11 20 15

Doppelfüssen. Mit jedem System schliesst zugleich der Gedanke; doch finden sich auch noch innerhalb der grösseren Systeme weitere Satzschlüsse, wie namentlich v. 150 und 157.

In den drei äschylischen Stücken also beträgt die Zahl der anapästischen Systeme der Parodos 9, in dem einen sophokleischen 6; jedesmal ist demnach dieselbe mit 3 theilbar. Bedenkt man nun, dass der aus 12, später 15 [10]) Mann bestehende Chor der Tragödie in 3 Reihen, wie der der Komödie in 4 seinen Einzug in die Orchestra hielt, so drängt sich einem, sobald man einmal auf jenes Zahlen-

---

10) Für alle uns erhaltenen Stücke des Aeschylus hat neuerdings Wecklein, Studien zu Euripides in Jahrb. f. class. Phil. Suppl. Bd. VII S. 432 ff. die Zwölfzahl der Choreuten zu erweisen gesucht; dasselbe bewies für den Aias des Sophokles Muff, Chorische Technik des Sophokles S. 73 f. u. 77 f. Auf die Frage über die Grösse des Chors in der Orestie werden wir unten noch einmal zurückkommen.

verhältniss aufmerksam geworden ist, unwillkürlich die Vermuthung auf, dass sich die 3 Reihen oder vielmehr die Vordermänner *(οἱ ἔξαρχοι)* jener 3 Reihen in den Vortrag der Anapästen der Parodos getheilt haben. Das konnte nun entweder so geschehen, dass jeder Vordermann nur je ein System vortrug und dass also nach dem 3. und 6. System die Reihe wieder von vorn anfing, oder so dass ein Vordermann gleich 3, bei Sophokles 2 Systeme hintereinander recitirte; das letztere hat wenigstens in den Schutzflehenden die grössere Wahrscheinlichkeit für sich, da dort das 1. und 2. System zu enge zusammenhängen.[11]) So wären wir denn zu einer ausserordentlich interessanten Analogie zwischen Komödie und Tragödie gekommen: wie in den Wespen und der Lysistrate der Chor so einzog, dass sich die 4 Vordermänner in die 18 Einzugstetrameter theilten, und wie in den Zwischenstücken der Komödie, den Parabasen, sowohl beim anapästischen, wie beim trochäischen Theile eine gleiche Vertheilung des Vortrags zwischen die 4, beziehungsweise 6 Vordermänner stattfand, so wurden auch in der älteren Tragödie die Einzugsanapästen unter die Führer der 3 Reihen vertheilt; die Theilung war nur in der Tragödie bestimmter auch im Rhythmus ausgeprägt, indem bei der systematischen Form der Composition jede grössere Pause innerhalb des Abschnittes ausgeschlossen war. Besondere Beachtung zur gegenseitigen Stütze meiner Annahmen schenke ich dabei auch dem Umstande, dass in der Komödie wie in der Tragödie die einzelnen Abschnitte nicht von gleichem Umfange sind.

Diese Lehre von der Vertheilung der Einzugsanapästen unter die 3 Reihen des tragischen Chors ist nicht neu. Ich selbst habe zwar die

---

11) Müller's Bemerkung in der Ausgabe der Eumeniden S. 89, dass in den anapästischen Chorliedern gemeiniglich immer drei Systeme enger zusammenhängen, lässt sich nur im Agamemnon aufrecht erhalten; selbst in den Persern würde man nach dem Sinn eher mit dem 6. als mit dem 4. System einen neuen Abschnitt beginnen. Keinerlei Bedeutung aber kann ich der weiteren Beobachtung Müller's beilegen, dass auch die Summe der übrigen in den 3 Stücken des Aeschylus zerstreuten anapästischen Systeme eine Theilung durch 3 zulasse; denn abgesehen davon, dass die Müller'sche Zählung selbst sehr anfechtbar ist, kann ich mir auch nicht vorstellen, wie dann, wann wie in den Persern und den Schutzflehenden die 2 ersten und das dritte System durch weiten, mehrere Hunderte von Versen umfassenden Zwischenraum getrenn waren, ein Wechsel des Vortrags zwischen den 3 Reihen noch begründet und verständlich sein konnte.

Beobachtung ganz selbständig gemacht; habe mich aber hintendrein aus Büchern, die ich längst gelesen hatte, ohne aber gerade auf diesen Punkt zu achten, belehren lassen, dass schon Lindner, Ueber den Chor im Aeschylus in Jahn's Jahrb. 1827 S. 102—4 die Theilbarkeit der Zahl der anapästischen Einzugssysteme durch 3 erkannt und O. Müller in seiner Ausgabe der Eumeniden daraus den Vortrag jener Systeme durch die 3 Reihen des Chors geschlossen hatte; G. Hermann in seiner berühmten Recension der Müller'schen Ausgabe (Opusc. VI 2, 142) äussert sich über die Sache sehr zurückhaltend, scheint aber dieselbe doch nach der Anmerkung zu Aesch. Agam. V 87 für bedeutsam genug gehalten zu haben, um sie bei der kritischen Behandlung der betreffenden Chorpartien ins Gewicht fallen zu lassen. In neuerer Zeit scheint die alte Beobachtung so gut wie vergessen worden zu sein, so dass sich Dindorf, wie wir sahen, um sie in der Feststellung des Textes nicht kümmerte, und Keck in seiner Ausgabe des Agamemnon S. 214 f. eine ganz neue auf willkürlichsten Conjecturen beruhende Anordnung der Systeme vornahm.

Schliesslich mache ich aber noch auf einen Punkt aufmerksam, der zeigt, welche Bedeutung unsere Lehre von der Vertheilung der ältesten anapästischen Parodoi unter mehrere Choreuten für die Beurtheilung der weiteren Entwicklung der attischen Tragödie hat. Bekanntlich wurden jene langen Einzugslieder des Chors in feierlichem anapästischen Rhythmus frühzeitig als eine altmodische, langweilige Form der Parodos verschmäht; an ihre Stelle traten andere Formen, welche nicht blos durch ihre Neuheit neues Interesse erregten, sondern auch grössere Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit gleich in das erste Auftreten des Chors brachten. Unter jenen neuen Formen scheint sich namentlich die Betheiligung der Schauspieler an den Anapästen des Einzugsliedes einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. Wie man nun sieht, lehnte sich zugleich diese neue Form sehr nahe an das alte Herkommen an, und bestand wesentlich nur in einer kleinen Abänderung der alten Ordnung: statt der drei Vordermänner des Chors traten nunmehr nur ein oder zwei Führer des Chors und ein Schauspieler ein. Eben diese Analogie der jüngeren Form der Parodos macht es uns aber auch wahrscheinlich, dass in jenen älteren Einzugsliedern die einzelnen

Absätze nicht von den ganzen Reihen, wie O. Müller annahm, sondern nur von den Führern der Reihen vorgetragen wurden. Indess ist dieses eine strittige Sache, da auch sonst anapästische Systeme sowohl von Einzelnen als von einer Gesammtheit recitirt wurden, wesshalb ich keinen Streit erheben möchte, wenn einer der entgegengesetzten Meinung lieber folgen wollte.

Wir haben bis jetzt gesehen, dass die längeren anapästischen Einzugslieder [12]) nicht von einem einzigen, sondern von mehreren abwechselnd vorgetragen wurden, und dass ursprünglich die Katalexis in anapästischen Liedern die Bedeutung hatte, dass mit ihr der Gesang des einen zu Ende war und der eines andern folgte. Galt nun, frage ich weiter, diese Regel auch von den andern anapästischen Liedern der Tragödie? in jener Allgemeinheit sicherlich nicht; wir haben dafür unzweideutige Beweise. Denn auch die einem Schauspieler in den Mund gelegten Anapäste zerfallen häufig in mehrere Systeme, wiewohl doch hier von einer Abwechselung im Vortrag selbstverständlich keine Rede sein kann. Selbst zwei anapästische Chorlieder bei Aeschylus in der Exodos der Sieben v. 1066—71 und 1072—7 bestehen aus je 2 Systemen, wurden aber trotzdem von ein und denselben Personen des Halbchors vorgetragen. Ja ich gehe noch weiter, in der Hekabe des Euripides v. 98—153 haben wir ein 56 Kola füllendes anapästisches Chorlied, das aus 5 Systemen besteht; gleichwohl weise ich dasselbe dem einen Koryphaios zu; denn dasselbe enthält eine Erzählung, eine solche aber unter mehrere zu vertheilen, widerspricht dem Wesen der Erzählung. Wir sehen also, dass in der späteren Zeit, wo der Koryphaios eine hervorragendere Rolle spielte und wo zu derselben jedenfalls eine gut geschulte Persönlichkeit ausersehen wurde, die Dichter sich nicht scheuten dem Chorführer die Declamation und den Gesang auch sehr langer,

12) Ich spreche hier und sprach schon öfters von anapästischen Einzugsliedern; das will ich nicht so verstanden haben, als sei der Vortrag der anapästischen Systeme und der trochäischen Tetrameter ein förmlicher Gesang gewesen und als wolle ich meine frühere Behauptung, dass dieselben dem Gebiete der Parakataloge angehören, hiemit zurücknehmen. Aber nachdem Aristophanes selbst in den Eccles. 1153 die trochäischen Tetrameter als μέλος bezeichnet hat, möge auch mir bei dem Mangel eines eigenen Wortes die allgemeine Benennung 'Lied' gestattet sein.

vielsätziger Anapäste zuzumuthen. Aber was in der späteren Zeit nicht unerhört war, das braucht nicht auch von der älteren zu gelten; treten wir also zunächst an Aeschylus heran, der ohnehin hier fast einzig in Frage kommt, da die Einführungs- wie die Schlussanapäste des Chors nur bei ihm aus mehreren Systemen zu bestehen pflegen, während Sophokles und Euripides dieselben meist zu einem Systeme zusammenschrumpfen liessen.

In den Sieben haben wir ein längeres anapästisches Lied am Schlusse des Stückes, welches den Auszug des Chors begleitet; es besteht aus 6 Systemen und zerfällt deutlich in 2 Theile, von denen der erste dem Koryphaios, der zweite den beiden Halbchören zuzuweisen ist:

ΧΟΡΟΥ

ΚΟΡ. Φεῦ φεῦ.
ὦ μεγάλαυχοι καὶ φθερσιγενεῖς
Κῆρες Ἐρινύες, αἵτ' Οἰδιπόδα
γένος ὠλέσατε πρέμνοθεν οὕτως,
τί πάθω; τί δὲ δρῶ; τί δὲ μήσωμαι;
πῶς τολμήσω μήτε σὲ κλαίειν
μήτε προπέμπειν ἐπὶ τύμβῳ;
ἀλλὰ φοβοῦμαι κἀποτρέπομαι
δεῖμα πολιτῶν.
σύ γε μὴν πολλῶν πενθητήρων
τεύξει· κεῖνος δ' ὁ τάλας ἄγοος
μονόκλαυτον ἔχων θρῆνον ἀδελφῆς
εἶσι. τίς οὖν ἂν τὰ πίθοιτο;
ΗΜ.α' Δράτω τι πόλις καὶ μὴ δράτω
τοὺς κλαίοντας Πολυνείκη.
ἡμεῖς μὲν ἴμεν καὶ συνθάψομεν
αἵδε πρόπομποι· καὶ γὰρ γενεᾷ
κοινὸν τόδ' ἄχος, καὶ πόλις ἄλλως
ἄλλοτ' ἐπαινεῖ τὰ δίκαια.
ΗΜ.β' Ἡμεῖς δ' ἅμα τῷδ', ὥσπερ τε πόλις
καὶ τὸ δίκαιον ξυνεπαινεῖ.
μετὰ γὰρ μάκαρας καὶ Διὸς ἰσχὺν

ἴδε Καδμείαν ἤρυξε πόλιν
μἀνατραπῆναι μηδ' ἀλλοδαπῶν
κύματι φωτῶν κατακλυσθῆν.

Zweifelhaft ist es nur, ob man nicht noch weiter gehen und mit jedem neuen System die Vortragenden wechseln lassen darf. Dann würde schon in den ersten Theil der hier noch schlummernde Zwiespalt der Meinung getragen und von den zwei Führern der Halbchöre vertreten werden; es müsste dann weiter ein Auszug in 4 Reihen angenommen werden, so dass in jedem Halbchor jeder der beiden aus je 3 Mann bestehenden Reihen ein System übernehme.

Eine ähnliche Vertheilung des anapästischen Liedes auf den Chorführer und den Gesammtchor liegt in den Choephoren v. 719—29 und in den Sieben v. 861—73 vor; ich begnüge mich die erste Stelle herzusetzen:

ΚΟΡ. Εἶεν, φίλιαι δμωίδες οἴκων,
πότε δὴ στομάτων
δείξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστῃ;
ΧΟΡ. Ὦ πότνια χθὼν καὶ πότνι' ἀκτὴ
χώματος, ἣ νῦν ἐπὶ ναυάρχῳ
σώματι κεῖσαι τῷ βασιλείῳ,
νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον·
νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθὼ δολίαν
ξυγκαταβῆναι νύχιόν θ' Ἑρμῆν
τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι
ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

Weniger klar liegen die Verhältnisse in den übrigen anapästischen Chorliedern des Aeschylus, aber doch so, dass uns die Uebereinstimmungen in den Zahlen zu einer bestimmten Entscheidung hindrängen.

In den Persern haben wir ausser den bereits besprochenen Anapästen des Eingangs und den kommatischen Anapästen der Exodos zwei längere anapästische Lieder v. 139—54 und 532—47, welche zur Einleitung der nachfolgenden Handlung oder des nachfolgenden Gesanges dienen. Jedes derselben hat 4 Systeme, wenn wir v. 152 die ganz unverdächtige Lesart der Handschriften προσπίτνω (nach Porson's Vor-

schlag lesen Weil und Dindorf *προσπίτνωμεν*) beibehalten, und v. 545 mit Prien den vom Sinn fast geradezu geforderten Paroimiakos durch die Verbesserung von *ἀκορεστάτοις* in *ἀκορέστοις* herstellen. An beiden Stellen stehen die Anapäste mit lyrischem, in Strophen und Antistrophen gegliederten Chorgesang in unmittelbarer Verbindung. Da nun aller Wahrscheinlichkeit nach jene Strophen von Halbchören vorgetragen wurden, deren jeder aus zwei Reihen (2 × 3) bestund, so stelle ich die Vermuthung auf, dass in den Vortrag jener 4 Systeme sich die 4 Reihen oder vielmehr die Vordermänner der 4 Reihen theilten. Namentlich an der ersten Stelle hat jene Vertheilung die grösste Wahrscheinlichkeit, wesshalb ich es mir nicht versagen will, den ganzen Schluss der Parodos herzusetzen:

ΗΜ. α' *Πᾶς γὰρ ἱππηλάτης καὶ πεδοστιβὴς λεὼς*
σμῆνος ὣς ἐκλέλοιπεν μελισσᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ,
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας
ἀμφοτέρας ἅλιον
πρῶνα κοινὸν αἴας.

ΗΜ. β' *Λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ πίμπλαται δακρύμασιν·*
Περσίδες δ' ἁβροπενθεῖς ἑκάστα πόθῳ φιλάνορι
τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνα-
τῆρα προπεμψαμένα
λείπεται μονόζυξ.

ΧΟΡ. ὁ α' *Ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι*
στέγος ἀρχαῖον,
φροντίδα κεδνὴν καὶ βαθύβουλον
θώμεθα, χρεία δὲ προσήκει.

ὁ β' *πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς*
Δαρειογενής,
τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον·
πότερον τόξου ῥῦμα τὸ νικῶν
ἢ δορικράνου
λόγχης ἰσχὺς κεκράτηκεν;

ὁ γ' *ἀλλ' ἥδε θεῶν ἴσος ὀφθαλμοῖς*
φάος ὁρμᾶται μήτηρ βασιλέως,
βασίλεια δ' ἐμή, προσπίτνω·

ὁ δ' καὶ προσφθόγγοις δὲ χρεὼν αὐτὴν
πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.
ΧΟΡ. Ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,
μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι·
θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυς,
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῷ.

In der Orestie haben wir folgende längere anapästische Lieder: im Agamemnon trägt der Chor nach einem antistrophischen Wechselgesang zum Einzug des Königs Agamemnon 6 ungleiche Systeme vor, die sich dem Sinne nach in zwei Gruppen von je 3 Systemen zusammenfügen (v. 783—98 und 789—809) lassen und desshalb wahrscheinlich von den zwei Chorführern gesprochen wurden. In demselben Agamemnon folgen auf jambische Trimeter, welche zweifelsohne vom Koryphaios gesprochen wurden, 3 einleitende anapästische Systeme v. 355—66, und drei die Scene abschliessende Systeme v. 1331—41. Vom Chorführer können dieselben nicht vorgetragen worden sein; denn dieser spricht die vorausgehenden Trimeter, mit dem Wechsel des Metrums war aber sicherlich auch ein Wechsel in der Person des Vortragenden verbunden. Da ferner die Wiederkehr der Dreizahl doch weder zufällig noch bedeutungslos gewesen sein wird, so vertheile ich an beiden Stellen die 3 Systeme unter die 3 Reihen des Chors.

Dasselbe ist in gleicher Weise angemessen in den Choephoren v. 306—14 und 1065—76; an der ersten Stelle liegt ein Gebet des Chors an die Moiren in 3 anapästischen Systemen vor; an der zweiten verlässt der Chor, nachdem der Koryphaios noch den Orestes mit Segenswünschen begleitet hatte, unter dem Takt eines anapästischen Liedes die Orchestra. Dasselbe hat zwar nach der handschriftlichen Ueberlieferung 4 Systeme, aber mit vollem Recht hat, nicht der Dreizahl zulieb, sondern aus inneren Gründen G. Hermann in v. 1069 die Worte *τε Θυέστου* gestrichen und so 3 Systeme hergestellt. Es ist vielleicht auch nicht zu kühn und gesucht, wenn ich in den Worten

τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ

in v. 314 und in

τρίτος αὖ χειμών ..... τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ

in v. 1066 und 1073 eine versteckte Anspielung auf den Vortrag der beiden Lieder durch die 3 Reihen des Chors erblicke.

Gegenüber diesen anapästischen Liedern der Orestie, welche sich alle in die Dreizahl fügen, wird nun das Fessellied in den Eumeniden v. 306—20 durch 5 anapästische Systeme eingeleitet. Der Chorführer spricht dieselben nicht; denn dieser sprach die vorausgehenden Trimeter, auch möchte ich den Uebergang vom Singular in den Plural

ἐμοὶ τραφείς τε καὶ καθιερωμένος;
καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῷ σφαγείς,
ὕμνον δ' ἀκούσει τόνδε δέσμιον σέθεν.
ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἅψωμεν

nicht so leicht für bedeutungslos halten. Dem ganzen Chor die 5 Systeme zu geben, stünde an und für sich nichts entgegen; doch macht die Analogie der übrigen anapästischen Lieder auch hier eine Theilung wahrscheinlich. Man möchte daher am liebsten an die 5 Querreihen des 15 Mann starken Chors denken; Bedenken erregt nur der Umstand, dass andere Stellen auf einen Chor von 12 Mann hinführen (siehe Anmerkung 10). Vielleicht ist desshalb die Annahme erlaubt, dass die 2 ersten und die 2 letzten ganz kurzen Systeme zusammengenommen und je einer Reihe zugewiesen wurden.

Nichts besonderes vermag ich beizubringen zu dem zweigliederigen Einleitungslied in den Sieben v. 822—31, und zu dem offenbar verstümmelten und desshalb schwer zu beurtheilenden Liede in den Schutzflehenden v. 966—79.

Bezüglich der übrigen Tragiker kann ich mich kürzer fassen, da dieselben bei den Einführungsanapästen und in der Exodos sich auf ein System zu beschränken pflegten, das natürlich dem Koryphaios oder dem ganzen Chor zukam. Nur in wenigen Fällen finden wir hier grössere anapästische Lieder, deren einzelne Systeme verschiedenen Theilen des Chors zufielen. Ein besonders einleuchtender Fall der Art findet sich im Rhesos, der überhaupt in seinen lyrischen Partien vieles Eigenthümliche hat, was nicht zur Manier des Euripides stimmt und Berührungen mit der älteren Tragödie zeigt. Gleich im Eingang dieses Stückes steht ein anapästisches Chorlied, dessen 2 Systeme ganz offen-

bar zwei verschiedenen Personen des Chors, wahrscheinlich den Protostaten oder Flügelmännern und dem Koryphaios, zuzuweisen sind.

ΧΟΡ. *Βᾶθι πρὸς εὐνὰς*
τὰς Ἑκτορέους τις ὑπασπιστῶν
ἄγρυπνος βασιλέως ἢ τευχοφόρων,
οἳ τετράμοιρον νυκτὸς φυλακὴν
πάσης στρατιᾶς προκάθηνται.
ΚΟΡ. *ὄρθου κεφαλὴν πῆχυν ἐρείσας,*
λῦσον βλεφάρων γοργωπὸν ἕδραν,
λεῖπε χαμεύνας φυλλοστρώτους
δέξαι τε νέων κληδόνα μύθων,
Ἕκτορ· καιρὸς γὰρ ἀκοῦσαι. 13)

Ebenso äussern offenbar zwei Choreuten, wahrscheinlich die Führer der beiden Halbchöre, ihr Erstaunen über die Erscheinung des deus ex machina v. 882—9:

ΧΟΡΟΥ

ὁ α' *Τί ποτ' εὐτυχίας ἐκ τῆς μεγάλης*
Τροίαν ἀνάγει πόλιν εἰς πένθος
δαίμων ἄλλος, τί φυτεύων;
ὁ β' *ἔα ἔα, ὢ ὤ,*
τίς ὑπὲρ κεφαλῆς θεός, ὦ βασιλεῦ,
τὸν νεόδμητον νεκρὸν ἐν χειροῖν
φοράδην πέμπει;
ταρβῶ λεύσσων τόδε φάσμα.

Entgegen der sonstigen Uebung schliesst ferner Euripides die Iphigenia auf Tauri mit einem aus 2 Systemen bestehenden anapästischen Chorlied, dem die Interpolatoren noch das gewöhnliche Schlusssystem *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη κ. τ. λ.* angehängt haben. Die 2 ächten Systeme sind unter den Koryphaios und den Gesammtchor zu vertheilen:

---

13) Arnoldt, Chorische Technik des Euripides S. 173 hat, wie ich nachträglich sehe, das erste System in 2 Gruppen getheilt und den beiden Parastaten gesondert zugewiesen. Ich halte aber nach wie vor an meiner Vertheilung fest; allerdings hängt dieselbe von der Nauck'schen Umstellung und Verbesserung des Verses *δέξαι τε νέων κληδόνα μύθων* ab; aber ich trete dieser genialen Conjectur unbedingt bei und halte sie noch besonders durch das nachfolgende *καιρὸς γὰρ ἀκοῦσαι* begründet. Auch Dindorf ist Nauck beigepflichtet und hat dessen Conjectur in den Text aufgenommen.

KOP. ἴτ' ἐπ' εὐτυχίᾳ τῆς σωζομένης
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.
XOP. ἀλλ' ὦ σεμνὴ παρά τ' ἀθανάτοις
καὶ παρὰ θνητοῖς Παλλὰς Ἀθάνα,
δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις·
μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον
φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαι.

Bei zwei anderen aus 2 Systemen bestehenden anapästischen Liedern des Euripides, Electr. 988—97 und Suppl. 1114—22 ist kein Grund sie unter 2 Personen zu vertheilen und nicht ganz dem Koryphaios, für den sie sich trefflich eignen, in den Mund zu legen.

Zu besonderem Nachdenken gibt das grosse anapästische Chorlied in der Medea v. 1081—1115 Anlass. Dasselbe erinnert durch Stellung und Rhythmus an die Parabase der Komödie (s. Myriantheus, Marschlieder d. griech. Dramas S. 115) und besteht aus 4 Systemen, wie so viele Stasima des Sophokles und Euripides aus 2 Strophenpaaren. Die beiden mittleren Systeme sind gleich gross, aber die beiden äussern sind wenn auch nur um einige Metra grösser und entsprechen sich auch unter einander nicht. Man hat verschiedene Versuche gemacht eine genaue Responsion herzustellen, worüber man Wecklein im kritischen Anhang seiner Ausgabe S. 143 nachsehe; aber dieselben sind zu gewaltsam, um auf Billigung Anspruch machen zu können. Mir macht angesichts des Baues der übrigen anapästischen Chorlieder die Ungleichheit der Systeme keine Skrupeln; aber die Vierzahl genirt mich. Denn diese scheint auf den Vortrag durch 4 Reihen oder 4 Vordermänner hinzuweisen; vier Vordermänner lassen sich aber nur bei einem Chor von $3 \times 4 = 12$ Mann, nicht aber bei einem von 15 Choreuten denken. Daraus möchte man schliessen, dass dem Euripides bei der Aufführung seiner Medea, welche in das Jahr 431 fiel, nur ein Chor von 12 Mann zur Verfügung stand. Das aber wird allerdings ein bedenkliches Kopfschütteln erregen, und müsste unbedingt verworfen werden, wenn Hense Recht behielte, der in seiner Abhandlung, de Ionis fabulae Euripideae partibus choricis p. 28 das 5. Stasimon der Medea v. 1251—92 unter 15 Choreuten vertheilt. Aber gerade dieses Stasimon führt eher auf

einen Chor von 12 als einen von 15 Mann. Das 1. Strophenpaar v. 1251—60 = 1261—70 hat Hense selbst auf 2 × 3 Choreuten vertheilt; schon das lässt uns auch in dem 2. die gleiche Zahl vermuthen. In der That ergibt aber auch der überlieferte Text[14] ungezwungen 6 Sprechende, so dass wir, wenn wir nicht dieselben Personen wieder einführen wollen, auf einen Chor von 2 × 6 oder 12 Choreuten kommen. Ich empfehle diese, wie ich wohl einsehe, gewagte Vermuthung dem prüfenden Urtheil der Leser; schliesst man sich derselben nicht an, so wird man wohl an eine Aufstellung des Chors in 4 Reihen denken und diesen die 4 anapästischen Systeme zuweisen müssen.

In den anapästischen Einzugsliedern, in die sich die Orchestra und die Bühne theilten, führt schon der Sinn für Symmetrie dahin, dem einen Schauspieler den einen Koryphaios als Vertreter des Chors gegenüberzustellen. Eine Ausnahme von der Regel machen die Troades; hier kommen auf das Rufen der jammernden Hekabe die gefangenen Troerinnen erst nach und nach aus dem Zelte heraus und rufen die einen den andern zu. Hier also kann von einer stellvertretenden Rolle des Koryphaios keine Rede sein, und haben auch bereits die alten Scholien eine Theilung des Chors in Halbchöre angenommen. Aber mehrstimmige Halbchöre lassen sich nur in dem zweiten Theile der Parodos v. 197 — 213 = 214 — 29 verwenden; aus dem ersten Theile v. 153—175 = 176—196 wird jeder bei einiger Aufmerksamkeit die Stimmen einzelner Choreuten, nicht die Rufe grösserer Massen heraushören, so dass wir jedenfalls neben Halbchören noch Führer von Halbchören einführen müssen. Vielleicht aber wollte der Dichter in der Theilung des Chors noch weiter gegangen sehen; in dem ersten Strophenpaar wenigstens ergeben sich sehr einfach, wie Hense, de Ionis part. chor. p. 33 richtig gesehen hat, sechs Choreuten, durch deren Einführung ein ungleich grösseres dramatisches Leben erzielt wird. Auch in dem zweiten Theil liessen sich je 4 Absätze in Strophe und Antistrophe (197—200 = 214—17, 201—2 = 118—9, 203—6 = 220—3,

14) Nach der Ueberlieferung hat die Antistrophe zwischen dem 2. und 3. dochmischen Dimeter 2 jambische Trimeter, welche in der Strophe fehlen. Da die in die Strophen eingelegten Trimeter nicht immer zu den respondirenden Theilen gehören, so ist es gerade nicht absolut nothwendig in der Strophe eine Lücke anzunehmen; aber auch wenn in derselben 2 Trimeter ausgefallen sind, so brauchten doch dieselben keineswegs dem Chore zu gehören.

207—13 = 224—29) annehmen [15]) und unter die 8 folgenden Choreuten vertheilen, so dass dann dem 15. Choreuten das ausser Responsion stehende Schlusssystem zukäme. Aber diese Theilung träfe doch nicht in Strophe und Antistrophe gleichmässig mit der Interpunktion zusammen und würde überdiess, freilich in Folge der Neuerung, welche Euripides in dem Bau der Anapäste überhaupt vorgenommen hat, nicht äusserlich durch katalektische Schlussverse unterstützt werden. Da ausserdem das mit καὶ μήν beginnende Schlusssystem v. 230—4 sich besser von der vorausgehenden Partie abhebt, wenn dieselbe nicht auch von Einzelnen, sondern von ganzen Halbchören gesungen wird, so bleibe ich lieber bei der einfacheren Annahme und lasse in dieser Parodos nur die 2 Führer der Halbchöre, die Halbchöre selbst und schliesslich den Koryphaios zu Wort kommen.

Strophe, Antistrophe und Epode.

Die Gliederung der Chorlieder des Dramas in Strophe, Antistrophe und Epode stammt bekanntlich aus der lyrischen Poesie der Dorer. Hat somit das Drama aus einer früher ausgebildeten Dichtungsart ein wichtiges Element herübergenommen, so hat es dasselbe doch nach mehreren Seiten hin umgestaltet und seinen Bedürfnissen anbequemt. Einmal folgt im Drama nicht in allen Chorliedern auf Strophe und Antistrophe eine Epode, vielmehr sind die Chorlieder ohne abschliessende Epode weitaus die zahlreichsten und gibt es mehrere Tragödien, um von der Komödie ganz zu schweigen, welche gar keine Epode aufweisen, wie des Aeschylus Schutzflehende, Eumeniden und Sieben gegen Theben, des Sophokles König Oedipus, des Euripides Alkestis u. a. Zweitens folgt in dem Drama nicht auf jedes Strophenpaar eine Epode, sondern gehen in den meisten Fällen der Epode mehrere Strophenpaare voraus; nur in der Parodos dreier Stücke, des Agamemnon, der Phönissen und der Iphigenia in Aulis [16]) wird das erste Strophenpaar

15) Acht Absätze, unter 8 Choreuten nur etwas verschieden vertheilt nimmt Hense a. a. O. wirklich an.

16) Ich weiss wohl, dass in der Iphigenia die Aechtheit der auf die Epode folgenden Strophen angezweifelt wurde; aber mit der Epode kann die Parodos nicht geschlossen haben, da dieselbe sonst jedes Abschlusses entbehrt und mitten in der Erzählung abgebrochen hätte. Auf die Epode also muss, wenn auch die überlieferten trochäischen Strophenpaare nicht von Euripides sind, noch eine andere lyrische Partie gefolgt sein.

mit einer Epode abgeschlossen und beginnt dann eine neue Serie von Strophen und Antistrophen. Drittens pflegen bei den Dramatikern mit ganz wenigen Ausnahmen die aus mehr als 3 Strophen bestehenden Chorgesänge so componirt zu sein, dass je 2 Strophen ein Paar bilden und dann weitere Strophenpaare von abweichender rhythmischen Form folgen, während bei Pindar die der Epode entbehrenden Epinikien aus lauter gleichen Strophen bestehen, deren Gesammtzahl nicht einmal regelmässig die Theilung mit 2 zulässt.

Diese drei Abweichungen hingen alle mit der grösseren Beweglichkeit und dem regeren Leben zusammen, welche die dramatische Poesie vor der dorischen Lyrik auszeichnen. Das Bedürfniss des Dramas führte von selbst dazu dem Wechsel der Stimmung in dem Wechsel der rhythmischen und melodischen Formen Rechnung zu tragen. Das erkennt man weniger an den langen, von Aristophanes in den Fröschen mit Recht verspotteten Chorgesängen des Aeschylus, in denen 4 bis 8 Strophenpaare wie an einer Schnur aneinandergereiht sind, als an den kleineren, aus 2 Strophenpaaren bestehenden Gesängen des Sophokles und Euripides, die durchweg so componirt sind, dass die Rhythmen des zweiten Paares durch ihre grössere Unruhe auf die weitere Entwicklung der Handlung hinüberleiten. Zugleich scheint aber auch der häufigere Gebrauch der Antistrophe und der seltenere der Epode darauf hinzuweisen, dass in dem Drama die Halbchöre eine gewichtvollere Stellung einnahmen. Das führt uns auf die Frage von der Bedeutung der Antistrophen und Epoden überhaupt, die allem Anscheine nach nicht zu allen Zeiten und in allen Fällen die gleiche war.

Die ursprüngliche Bedeutung der triadischen Composition war wohl diejenige, welche uns der lateinische Grammatiker Atilius p. 295 K. (vgl. Metrik § 630) mit folgenden Worten schildert: olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant: circumire aram a dextra strophen vocabant, redire a sinistra antistrophen, post cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant, epodon. Dabei fand also keine Theilung in Halbchöre statt, sondern sang der ganze Chor Strophe, Antistrophe und Epode, indem er sich bei der ersten von rechts nach links bewegte, bei der zweiten von der linken Seite zur rechten zurückkehrte, bei der dritten vor dem Altare stehen blieb. Bis in welche

Zeit sich jene Einrichtung erhielt, darüber ermangeln wir jedes Zeugnisses, vielleicht aber darf man schon aus dem 'olim' des Grammatikers abnehmen, dass dieselbe später in Abnahme und ausser Brauch kam. Am festesten wird sie sich jedenfalls in den sogenannten Prosodien erhalten haben, aber auch in dem Drama und namentlich in der Parodos der Tragödie mochten sich Reste jener orchestischen Bedeutung der Dreigliederung des Chorgesangs finden. Vgl. Myriantheus, Die Marschlieder des griech. Dramas S. 49, von der Parodos des rasenden Herakles.

Eine zweite Bedeutung der triadischen Composition möchte ich im Gegensatz zur ersteren, der orchestischen, die melodische nennen; sie bestand darin, dass das gleiche Melos und die gleichen Rhythmen in Strophe und Antistrophe wiederkehrten, und erst in der Epode einen differenzirten Abschluss erhielten; natürlich werden es gute Dichter nicht versäumt haben diesem Verhältniss auch in dem Inhalt, in dem Gedankengang einen adäquaten Ausdruck zu geben, und hatten namentlich die dramatischen Dichter dazu reichlichen Stoff und vielfachen Anlass. Diese melodische Bedeutung hat selbstverständlich zu allen Zeiten und in allen Dichtgattungen eine Rolle gespielt; einen Unterschied machte es nur, ob sie das einzige Motiv der Dreigliederung bildete oder neben anderen Motiven herging. Im Drama waren es wohl nur die Monodien, bei denen ausschliesslich melodische Rücksichten den Ausschlag für die antistrophische oder epodische Composition abgaben, wie in dem Sologesang der Elektra in Soph. El. 86—102 = 103—120, oder des Ion in Eur. Ion 112—183; und selbst hier ist eine begleitende, die antistrophische Anlage deutlicher hervorhebende Bewegung nicht ausgeschlossen.

Drittens konnte aber auch der antistrophische und der dreigliederige Bau der Chorlieder in Zusammenhang stehen mit der Theilung des Chors. Dass dieses in der Tragödie und Komödie wenn nicht durchgängig, so doch häufig der Fall war, unterliegt keinem Zweifel; ob das Gleiche auch schon für Pindar anzunehmen sei, ist eine schwer zu entscheidende Sache; wir halten uns hier ausschliesslich an die Dramatiker. Bei diesen also wurden zunächst Strophe und Antistrophe häufig so vorgetragen, dass sich die beiden Halbchöre oder die Führer (ἡγεμόνες) derselben in den Vortrag theilten. Das war Regel, wie wir

bereits oben S. 169 sahen, in der Parabase; das war aber sonder Zweifel auch häufig in den anderen Chorgesängen der Komödie und nicht minder häufig in der Tragödie der Fall. Dabei war das Auseinandertreten des Chors in Halbchöre leicht und einfach in der Komödie und der älteren Tragödie, indem von den 4 Reihen je 2, von den 6 je 3 zu einem Halbchor zusammentraten und die inneren Flügelmänner die Rollen der Führer übernahmen:

```
. ⊙ ⊙ .        . . ⊙ ⊙ . .        . ⊙ ⊙ .
. .  . .       . . . . . .        . . . .
. .  . .       . . . . . .        . . . .
. .  . .       . . . . . .
. .  . .
. .  . .
```

Etwas complicirter ward das Verhältniss in der Tragödie, nachdem der Chor von 12 auf 15 Sänger erhöht worden war. Wahrscheinlich übernahmen hier, wie Muff und Hense des Näheren ausgeführt haben, die Seitenmänner (παραστάται) des Koryphaios die Führung der Halbchöre und blieb der Koryphaios selbst beim Gesang der Strophe und Antistrophe unbetheiligt, um desto mehr beim Verkehr der Orchestra mit der Bühne in Anspruch genommen zu werden. Daraus ergaben sich 3 Möglichkeiten der Aufstellung des Chors beim Vortrag von Strophe und Antistrophe:

```
  ⊙  *  ⊙        . ⊙ * ⊙ .          *
. .    . .       . .   . .        ⊙   ⊙
. .    . .       . .   . .        .   .
. .    . .             .          .   .
                                  .   .
                                  .   .
                                  .   .
                                  .   .
```

Von diesen 3 Aufstellungen kam gewiss die erste am gewöhnlichsten vor; sie diente als Vorbild der oben S. 180 von uns berührten Aufstellung des komischen Chors in Aristophanes Wespen und ist deutlich von Euripides in der Iphigenia auf Tauri v. 1068 ff. angedeutet,

wo Iphigenia die beiden Parastaten an der Rechten fasst und die Chorführerin bei der Wange und den Knien beschwört.

Sehr schwierig aber ist es zu bestimmen, wie weit sich die Theilung des Chors in Halbchöre bei dem Vortrag von Strophe und Antistrophe ausgedehnt habe. Neuerdings hat besonders Muff, indem er in die Fusstapfen Hermann's trat, Halbchöre überall da angenommen, wo Strophe und Antistrophe einen gewissen Parallelismus im Inhalt und im sprachlichen Ausdruck zeigen, hingegen eine Theilung da abgewiesen, wo sich der Gedanke in stetiger Folge ohne Rück- und Umkehr entwickelt. Und allerdings wird man am ehesten auf Halbchöre oder Vertreter von Halbchören geführt, wo Strophe und Antistrophe denselben Gedanken ausführen und gleiche Ausdrücke an den gleichen Stellen in Strophe und Antistrophe wiederkehren. So liegt die Theilung des Chors in Halbchöre offen zu Tage an Stellen wie Aesch. Pers. 658—64 = 665—71:

ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου,	*δέσποτα δεσποτᾶν, φάνηθι,*
κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,	*Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται·*
βασιλείου τιάρας	*νεολαία γὰρ ἤδη*
φάλαρον πιφαύσκων.	*κατὰ γᾶς ὄλωλεν.*
βάσκε, πάτερ ἄκακε Δαρειάν, οἶ.	*βάσκε, πάτερ ἄκακε Δαρειάν, οἶ.*

oder Soph. Oed. Col. 1211—23 = 1224—38:

ὅστις τοῦ πλέονος μέρους	*μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι-*
χρῄζει, τοῦ μετρίου παρείς,	*κᾷ λόγον· τὸ δ' ἐπεὶ φανῇ,*
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσ-	*βῆναι κεῖθεν, ὅθεν περ ἥ-*
σων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.	*κει, πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.*
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ	*ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῇ*
ἁμέραι κατέθεντο δὴ	*κούφας ἀφροσύνας φέρον,*
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρ-	*τίς πλάγχθη πολύμοχθος ἔξ-*
ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,	*ω, τίς οὐ καμάτων ἔνι;*
ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ	*φθόνος στάσεις ἔρις μάχαι*
τοῦ δέοντος· ὁ δ' ἐπίκουρος	*καὶ φόνοι· τό τε κατάμεμπτον*
ἰσοτέλεστος	*ἐπιλέλογχε*
Ἄιδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιος	*πύματον ἄκρατες ἀπροσόμιλον*

ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
θάνατος ἐς τελευτάν.

γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα
κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ.

oder Euripides Electra 1147—54 = 1155—62:

ἀμοιβαὶ κακῶν·
μετάτροποι πνέουσιν αὖραι δόμων.
τότε μὲν ἐν λουτροῖς
ἔπεσεν ἐμὸς ἐμὸς ἀρχέτας.
ἰάκχησε δὲ στέγαι λάινοί
τε θριγκοὶ δόμων, τάδ' ἐνέποντες· ὦ
σχέτλια, τί με, γύναι, φονεύεις φίλαν
πατρίδα, δεκέτισιν
σποραῖσιν ἐλθόντ' ἐμάν.

παλίρρους δὲ τάνδ'
ὑπάγεται δίκα διαδρόμου λέχους,
μέλεος ἃ πόσιν
χρόνιον ἱκόμενον εἰς οἴκους
Κυκλώπειά τ' οὐράνια τείχε' ὀξ-
υθήκτῳ βέλει κατέκαν' αὐτόχειρ,
πέλεκυν ἐν χεροῖν λαβοῦσα. τλάμων
πόσις, ὅ τι ποτε τὰν
τάλαιναν ἔσχεν κακόν.

Aber so sehr in Chorliedern dieser Art der Inhalt die Theilung des Chors in Halbchöre nahe legt, so sehr vermissen wir in andern gleich sprechende Anzeichen für die Theilung des Chors, indem z. B. in dem 1. und 2. Stasimon derselben Elektra v. 432 ff. und 699 ff. die Schilderung der Waffen des Achilles und die Erzählung von der Wundererscheinung des goldenen Lammes in gerader Linie ohne markirte Einschnitte durch die 2 Strophenpaare fortschreitet. Bedenklicher aber noch ist es, dass in vielen Chorliedern aus der Gedankenentwicklung weder für die Annahme von Halbchören noch gegen dieselbe irgend entscheidende Gründe geltend gemacht werden können, so dass selbst diejenigen Gelehrten, welche sich speciell mit diesen Untersuchungen abgeben, in ihrem Urtheile schwanken und sich gegenseitig widersprechen. Nun sollte man aber doch meinen, dass wenn es wirklich von der Art der Gedankenentwicklung abhing, ob Strophe und Antistrophe von dem Gesammtchor oder von Halbchören vorgetragen werden sollten, die Dichter sich bemüht hätten den unterscheidenden Charakter bestimmt und deutlich auszuprägen. Es hat daher für mich die grössere Wahrscheinlichkeit, dass der Vortrag von Strophe und Antistrophe durch Halbchöre oder deren Vertreter im attischen Drama die stehende Regel bildete, und dass nur die Dichter jenes äussere Verhältniss bald mehr und bald minder für die Formation des Gedankens verwertheten. Ich sehe auch nicht, dass dieser meiner Annahme irgend

erhebliche Bedenken im Wege stünden. Zwar ist manchmal der Gedanke aus der Strophe in die Antistrophe hinübergezogen (Aesch. Prom. 420, Suppl. 1020, Pers. 120. 871. 888, Eur. Hippol. 130) und hängt auch grammatisch die Antistrophe mit der Strophe zusammen, indem dieselbe mit einem Relativum (Aesch. Suppl. 63, Eur. Bacch. 88. 997, Heracl. 362), oder einem Participialsatz (Aesch. Agam. 176, Sept. 750, Suppl. 531, Eur. Phoen. 214?, Suppl. 48) oder einer Apposition (Aesch. Suppl. 582) beginnt. Aber diese Fälle engeren Anschlusses sind doch nur verschwindende Ausnahmen von der Regel, und überdiess ist nirgends die Antistrophe mit der Strophe so verkettet, dass sie nicht passend von einer anderen Gruppe von Sängern vorgetragen werden könnte. Denn auf die oben angegebene Weise hängt auch die Epode mit der Antistrophe in Eur. Heracl. 647 und Hec. 943, und selbst das Epirrhema mit der Strophe in Aristophanes Frieden 1172 zusammen, ohne dass desshalb Westphal, Prolegomena zu Aeschylus S. 45, Beifall gefunden hätte, der eben daraus einen Schluss auf den Vortrag der Strophe und des Epirrhema durch die gleichen Personen zu ziehen wagte.[17])

Weit schwieriger und verwickelter stellt sich die Frage über den Vortrag der Epoden. G. Hermann hatte darüber in den Elem. doctr. metr. p. 727 f. den allgemeinen Satz aufgestellt, dass die Epode theils von dem ganzen Chor, theils von einem Theile desselben gesungen worden sei; in neuerer Zeit hat man mit einer gewissen Vorliebe den Koryphaios herangezogen. Aber es lassen sich noch mehr Möglichkeiten denken, und es müssen vor allem in dieser Frage die Stasima

---

17) Zu meiner Freude sehe ich, dass Hense in einem so eben im Rhein. Museum N. F. XXXII erschienenen Aufsatz, über die Vortragsweise Sophokleischer Stasima, die gleiche Ansicht wenigstens bezüglich der Sophokleischen Stasima vertritt. In scharfsinniger Weise hat dabei Hense auch auf den Unterschied der Pindarischen Oden hingewiesen, in denen häufig ein Gedanke der Strophe derartig in die Antistrophe hinüberragt, dass sie ohne die Ergänzung der Antistrophe nicht verstanden würde. Geradezu die entgegengesetzte Meinung hat neuerdings bezüglich der Stasima Arnoldt, Chorische Technik des Euripides S. 212 aufgestellt; doch bemerkt derselbe selbst S. 189: 'Freilich bliebe noch anzunehmen übrig, der Dichter habe einfach ein für allemal angeordnet, dass bei der Inscenirung die antistrophisch gesetzten Chorgesänge den Hälften des Chors zu überweisen seien. Dass aber diese Annahme eine verzweifelte ist, wer wollte es leugnen.' Ich denke, diesen Schritt der Verzweiflung dürfen wir wagen.

und die Parodoi unterschieden werden. Denn bei dem Einzug hatte der Chor eine andere Aufstellung, und diese musste namentlich in dem Fall, dass der Chor κατὰ στοίχους in 3 Reihen einzog, von Einfluss auf die Art des Vortrags sein. Der Einzug in 3 Reihen scheint aber überall da angenommen werden zu müssen, wo das bei dem Einzug gesungene Chorlied aus Strophe Antistrophe und Epode besteht, wie namentlich in Aeschylus Agamemnon, Euripides Phoenissen und Iphigenia in Aulis, in welchen drei Stücken auf die Epode noch eine Serie von Strophenpaaren folgt, sodann in Sophokles Aias, Euripides Rasender Herakles und Kyklope, in denen die Parodos nur eine Strophe Antistrophe und Epode umfasst, und vielleicht auch in Sophokles Trachinierinnen und Euripides Bacchen, in denen der Epode mehrere Strophenpaare vorausgehen. Denn wie in den Fröschen v. 397—414 die 3 Strophen des Iacchosliedes von den 3 Abtheilungen des Chores vorgetragen wurden (s. Arnoldt, Chorpartien bei Aristophanes S. 147 ff.), so eignete sich ein aus Strophe Antistrophe und Epode bestehendes Einzugslied am besten zum Vortrag für die 3 Reihen des Chors. Freilich besteht das Iacchoslied aus 3 gleichen Strophen und könnte man desshalb erwarten, dass auch das Einzugslied, wenn sich in seinen Vortrag die 3 Reihen theilten, aus 3 gleichen Strophen bestehe. Aber auch eine Zusammensetzung aus 2 gleichen und 1 ungleichen Strophe hatte ihre gute Berechtigung, wenn man sich Strophe und Antistrophe von dem 1. und 3. Stoichos, die Epode hingegen von der mittleren Reihe vorgetragen denkt. Dazu kommt auf der anderen Seite, dass wie in dem Iacchoslied jede der 3 Strophen mit dem gleichen Refrain schliesst, so auch in Aeschylus Agamemnon auf Strophe Antistrophe und Epode der Parodos der Refrain αἴλινον αἴλινον εἰπὲ τὸ δ' εὖ νικάτω folgt. Ich schlage aber dieses Verhältniss um so höher an, als an zwei anderen Stellen, in Euripides Bacchen v. 877 ff. und 992 ff. der Refrain nur auf Strophe und Antistrophe, nicht auch auf die Epode folgt.

Anders muss die Epode in den Stasimis [18]) und denjenigen Ein-

---

18) Indess ist doch auch bei den Stasimis mit schliessender Epode die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass dabei der Chor mit der schmäleren Seite der Bühne zugekehrt war und sich dann die 3 Reihen oder ihre Führer in den Vortrag von Strophe, Antistrophe und Epode theilten.

zugsliedern, bei denen der Chor *κατὰ ζυγὰ* geordnet war oder bereits seinen Einzug gehalten hatte, vorgetragen worden sein. Hier bieten sich von vornherein 3 Vortragsweisen, entweder durch den Gesammtchor oder durch den Koryphaios oder durch die Vordermänner. Sodann herrschte entweder in allen Stücken die gleiche Regel, oder es wurde von dem Dichter in den einzelnen Stücken je nach Verschiedenheit des Inhaltes eine verschiedene Anordnung getroffen. Der letzteren Annahme sind wir ohnehin nicht zugethan, da sie der sonstigen Vorliebe der Hellenen für feste typische Kunstformen widerstrebt, und würden wir nur dann beitreten können, wenn sich ein durchschlagender, leicht erkennbarer Unterschied zwischen Epoden zeigte, welche für den Gesammtchor, und solchen, die für den einzelnen Chorführer bestimmt waren. Nun zeigt sich aber mit nichten ein scharf ausgeprägter charakteristischer Unterschied und findet sich nicht leicht anderswo eine grössere Unsicherheit der Ausleger als in diesem Punkte. Gar nicht aber kann daran gedacht werden, dass alle Epoden von dem Koryphaios vorgetragen worden seien; dem stehen mit Entschiedenheit jene Stellen entgegen, in denen auf die Epode ein anapästisches System, wie in Euripides Hippol. 170, Suppl. 980, Troad. 568, Alc. 136, Iph. Aul. 590, oder jambische Trimeter, wie in Eur. Herc. fur. 138 folgen, durch welche das nachfolgende Epeisodion eingeleitet und die Ankunft neu eintretender Personen gemeldet wird. Denn da jene Anapästen und Trimeter zweifelsohne von dem Koryphaios gesprochen wurden,[19]) der Wechsel des Metrums aber mit einem Wechsel der Person verbunden war, so muss die Epode von einem anderen als dem Chorführer, also entweder vom Gesammtchor oder von den Vordermännern vorgetragen worden sein.

Zum Vortrag durch den ganzen Chor scheinen sich allerdings einige Epoden nicht übel zu eignen, wie in den Persern 672 ff., wo der Chor, nachdem er zweimal den Dareios beschworen, in die laute Klage ausbricht

---

19) Diese Aufgabe übernimmt der Koryphaios auch häufig nach einer Antistrophe, wie in Aesch Pers. 140, Agam. 782, Soph. Ant. 155, 376, 626, 801, Eur. Alc. 238, Androm. 494, El. 1233, Herc. fur. 442, Suppl. 794, Iph. Taur. 456, Orest. 349, Rhes. 380, Troad. 230, 1118 — Aesch. Agam. 258, Sept. 369, Soph. Oed. Col. 1096, Eur. Alc. 1006, El. 213, 747, Orest. 208, Bacch. 1200.

αἰαῖ αἰαῖ
ὦ πολύκλαυτε θανὼν δυνάστα κ. τ. λ.

oder in den Bacchen 902 ff., wo der Chor nach einer mehr persönlichen Anpreisung des frommen gläubigen Sinnes zu einer allgemeinen Verherrlichung der von der Gottheit begnadigten Menschen übergeht. Aber an den meisten Stellen lässt sich keinerlei Bezug auf die Gesammtheit herausdeuten, an vielen schreitet die Gedankenentwicklung auch in der Epode ununterbrochen fort, wie in Aesch. Pers. 897, Soph. Trach. 517, Eur. El. 476, an einigen spricht geradezu der Ton des Liedes und insbesondere die Anrede an die Hauptperson der Bühne für Vortrag durch wenige Personen, wie dieses schon Hermann a. O. von Aesch. Agam. 475 ff. angemerkt hat und mit gleichem Recht von Soph. Trach. 132 ff., Arist. Vesp. 1535 ff. u. a. aufgestellt werden kann.

Dagegen wüsste ich nichts, was gegen die Annahme, dass die Epode in der Regel von den Vordermännern, oder dem Koryphaios und den beiden Parastaten vorgetragen worden sei, mit Erfolg eingewendet werden könnte. Für diese Meinung aber lässt sich geltend machen, dass nachweisbar einige Mal jene 3 Vordermänner einzeln den Vortrag der Epode übernahmen, nämlich in Soph. Trach. 863—70:

β′ πότερον ἐγὼ μάταιος ἢ κλύω τινὸς
οἴκτου δι' οἴκων ἀρτίως ὁρμωμένου.
α′ τί φημι;
ἠχεῖ τις οὐκ ἄσημον, ἀλλὰ δυστυχῆ
κωκυτὸν εἴσω καί τι καινίζει στέγη.
γ′ ξύνες δὲ
τήνδ' ὡς ἀηδὴς καὶ συνωφρυωμένη
χωρεῖ πρὸς ἡμᾶς γραῖα σημανοῦσά τι.

Eur. Herc. fur. 815—21:

β′ ἔα ἔα
ἆρ εἰς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἥκομεν φόβου,
γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὁρῶ;
α′ φυγῇ φυγῇ
νωθὲς πέδαιρε κῶλον, ἐκποδὼν ἔλα.

γ′ ὦναξ παιάν,
ἀπότροπος γένοιό μοι πημάτων.

Eur. Hippol. 1143—52:

α′ ἐγὼ δὲ σᾷ δυστυχίᾳ δάκρυσι διοίσω
πότμον ἄποτμον· ὦ τάλαινα
μᾶτερ, ἔτεκες ἀνόνατα· φεῦ,
μανίω θεοῖσιν.
γ′ ἰὼ ἰὼ συζύγιαι Χάριτες,
τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρίας γᾶς
τὸν οὐδὲν ἄτας αἴτιον
πέμπετε τῶνδ' ἀπ' οἴκων;
β′ καὶ μὴν ὀπαδὸν Ἱππολύτου τόνδ' εἰσορῶ
σπουδῇ σκυθρωπὸν πρὸς δόμους ὁρμώμενον.

Vielleicht ist auch die viel angefochtene Stelle in den Sieben des Aeschylus v. 448—68 so zu erklären, dass von der Herstellung von Strophen abgesehen und das Ganze zum Einzelvortrag den 4 Vordermännern zugewiesen wird. Dann würde auch hier der Chorführer zuletzt mit seinen das Folgende einleitenden Anapästen eingreifen. Vergleiche überdiess Eur. Ion. 714—24 und Orest. 1295—8.

Die Perioden oder Absätze der Strophe.

Die Elemente, aus denen sich die Strophe zusammensetzt, sind, von dem Fuss und Doppelfuss abgesehen, das Kolon, der Vers und die Periode. Es gibt Strophen, in denen sich jene drei Elemente genau unterscheiden lassen, in denen mit anderen Worten es gelingt, die Strophe in mehrere Perioden oder Versgruppen, diese wieder in mehrere Verse, und endlich die Verse in mehrere Kola zu zerlegen. Aber es gibt auch Strophen, in denen das eine oder andere der genannten Glieder übersprungen ist, das ist sowohl solche, in denen die einzelnen Verse nicht mehr zu gesonderten Gruppen zusammengefasst, sondern gleich der höchsten Einheit, der Strophe, untergeordnet sind, als auch solche, in denen sich die Perioden oder Systeme unmittelbar, ohne durch die Mittelstufe des Verses durchzugehen, in ihre Kola zerlegen.

Ich hebe diesen dreifachen Bau der Strophe eigens hervor, weil man in neuerer Zeit in der Analyse dramatischer Gesänge alle Strophen über den gleichen Kamm geschoren hat. Auf der einen Seite hat H. Schmidt selbst bei den in der Form der *συστήματα ἐξ ὁμοίων* gehaltenen Strophen zwischen die Systeme und Kola auch noch den Vers einzuschieben versucht, und auf der anderen Seite haben namentlich Brambach, Die sophokleischen Gesänge, Gleditsch, Die sophokleischen Strophen, und Wecklein in seinen Ausgaben der Medea und der Tragödien des Sophokles auch da jene Dreitheilung der Strophe in Perioden, Verse und Kola durchzuführen unternommen, wo man mit Sicherheit kaum etwas mehr unterscheiden kann, als was die alten Grammatiker bereits unterschieden haben, nämlich Strophe und Kola. Ich selbst bekenne offen nach der letzteren Seite hin manchmal selbst gesündigt und mehr zu analysiren und zu wissen angestrebt zu haben, als bei dem heutigen Stande unserer Kenntniss von der antiken Compositionskunst uns zu wissen möglich ist. Aber eine wachsende Unbefangenheit liess mich immer mehr die bezeichneten Unterschiede des Strophenbaues erkennen, lehrte mich aber auch zu gleicher Zeit, dass es sich hier nicht um drei scharf abgesonderte Kategorien mit festgezogenen Grenzen handle, sondern dass nicht selten die eine Compositionsart in die andere hinüberspiele.

Wesentlich nur Verse und Kola lassen sich innerhalb der Strophe unterscheiden bei der hauptsächlichsten Gattung (*εἶδος*) der chorischen Lyrik der Dorer, bei den Daktylo-Epitriten; das Gleiche pflegt bei den Päonen der Fall zu sein, nur dass man leicht geneigt sein kann, die päonischen Verse wegen ihres grossen Umfangs und ihrer mangelhaften Gliederung lieber Perioden als Verse zu nennen. Die Bedeutung des Verses kommt nicht zur Geltung oder tritt ganz zurück bei allen Strophen, welche die Form von Systemen haben oder sich derselben nähern, also insbesondere bei den glykoneischen, jonischen, trochäischen und jambischen Strophen. In den Strophen der choriambischen und logaödischen Gattung endlich löst sich theils direkt die Strophe in ihre Kola auf, theils schieben sich zwischen Kola und Strophe noch Anzeichen von Periodenschlüssen ein.

Dieses Kapitel aus der Metrik mussten wir hieher setzen, weil es

uns als Grundlage für die hier zu behandelnde Frage dienen muss. Ist man nämlich einmal zur Erkenntniss gelangt, dass der Chor der Tragödie und Komödie bei dem Vortrag seiner Lieder es mehr geliebt hat in seinen Theilen als in seiner Gesammtheit aufzutreten, so liegt die Vermuthung nahe, dass sich auch in den Vortrag der einzelnen Strophen, wenn sie aus mehreren Perioden oder Absätzen bestehen, der Chor getheilt haben könne. Man wird dem entgegnen, dass einerseits in den grossen aus 8 und mehr Strophen bestehenden Chorliedern, wie sie Aeschylus zu bauen liebte, eine Zerspaltung der einzelnen Strophen nicht nöthig war, da sich die Vielheit der Theile des Chors in dem wechselnden Vortrag der ganzen Strophen zur Geltung bringen konnte, und dass anderseits selbst bei den nur aus einem Strophenpaar oder einem Strophenpaar und einer Epode bestehenden Chorliedern, wie sie häufig bei Sophokles und Euripides vorkommen, durch die Theilung des Chors in Halbchöre genugsam für dramatisches Leben gesorgt war. Ich habe mir diese Einwendungen selber vorgehalten, ehe ich auf der schlüpfrigen Bahn weiter ging, und habe mir namentlich bei den grossen Chorgesängen des Aeschylus die grösste Vorsicht zur Pflicht gemacht. Aber auf der anderen Seite ist doch eine Theilung des Chors über die Theilung in Halbchöre hinaus recht wohl denkbar, und ist uns obendrein ausdrücklich überliefert, dass in einzelnen Stücken, wie in den Sieben gegen Theben, der Chor nicht in geschlossenen Reihen als einheitliches Ganzes seinen Einzug hielt, sondern nach und nach in einzelnen Abtheilungen oder Mann für Mann (*σποράδην*) in die Orchestra eintrat. Ausserdem spricht die Wahrscheinlichkeit und das Gesetz des Ebenmasses dafür, dass überall da, wo der Chor in Verbindung mit der Bühne trat, also insbesondere in den Klageliedern oder Kommoi, dem einzelnen Schauspieler eher einzelne Choreuten als der Gesammtchor antwortete.

Sollte sich aber der Chor in kleinere Theile auflösen, so stunden ausser der Theilung in Halbchöre noch drei weitere Wege offen: entweder traten die einzelnen Reihen (*ζυγά*) nacheinander in Thätigkeit, spalteten sich also entweder die Halbchöre in 2 oder der Gesammtchor in 3, 4 oder 6 Reihen, oder es sprachen nacheinander sämmtliche Glieder des Chors, oder endlich es übernahmen blos die Vordermänner

die Vertretung der Orchestra gegenüber der Bühne. In letzterem Falle lösten in der Komödie 6 oder 4 Choreuten einander ab, je nachdem der Chor in seiner breiteren oder in seiner schmäleren Seite der Bühne zugekehrt stund. Aehnlich war das Verhältniss in der älteren Tragödie, nur dass die Zahl der Vordermänner nur 3 oder 4 betrug; nachdem aber durch Sophokles Einfluss die Zahl der Choreuten von 12 auf 15 erhöht worden war, lag nach der oben S. 201 erläuterten Aufstellung des Chors die Vertheilung des Gesangs unter den Koryphaios und seine beiden Parastaten am nächsten; es konnten aber auch die sämmtlichen 5 Glieder der Vorderreihe als Vertreter des Chors eintreten, namentlich wenn der Chor die zweite der oben S. 201 geschilderten Aufstellungen eingenommen hatte. Jede andere Art der Chortheilung, wie z. B. die Heranziehung von 7 oder 9 Choreuten, hätte eine unleidliche Disharmonie ergeben; höchstens lässt sich mit Muff, Chortechnik d. Sophokles S. 19 [20]) noch daran denken, dass bei dem Wechselgesang des ganzen Chors der Koryphaios sich nicht betheiligte, also in der jüngeren Entwicklungsstufe der Tragödie nicht 15, sondern nur 14 Choreuten zu Wort kamen.

Kehren wir nun wieder zur äusseren Form der Chorlieder zurück, so leuchtet von vornherein ein, dass die antistrophische Composition am meisten angezeigt war, wenn der Chor oder die Halbchöre in ihre Zyga auseinandertraten; denn dann konnte passend das 1. Zygon dem 3. und das 2. dem 4. entsprechen. In gleicher Weise kam die Bedeutung des antistrophischen Baus zur Geltung, wenn statt der ganzen Reihen die Vordermänner den Gesang oder das Gespräch übernahmen. Auch wenn der Wechselgesang zwischen Chorführer und seinen Parastaten sich wiederholte, oder wenn die einzelnen Choreuten so auftraten, dass sich allmählich der Chor in die sich entsprechenden Reihen aufrollte, hatte die Anlage von Strophe und Antistrophe einen Sinn. In allen anderen Fällen war die freie, von der Wiederkehr (ἀνακύκλησις) losgelöste Form der Composition die natürlichste und sächgemässeste, und kann man

20) Vergleiche dazu meine Recension in der Jenaer Literaturzeitung 1877 N. 7, S. 111. Nur nehme ich meine dort bezüglich der Parodos des Ion geäusserte Vermuthung zurück, nachdem ich durch Arnoldt, Eurip. Chortechnik S. 167 f. eines Besseren belehrt worden bin.

höchstens noch in längeren Klageliedern erwarten, dass einzelne Sätze, welche symmetrisch postirten Choreuten, wie z. B. den beiden Parastaten zukamen, auch in der Form sich entsprechen.

Was aber die speciell metrische Form anbelangt, so ist man am meisten berechtigt Vortrag durch verschiedene Elemente des Chors anzunehmen, wenn das betreffende Chorikon in verschiedenen Metren abgefasst ist; denn es hat keine Wahrscheinlichkeit, dass der Dichter zu einem wesentlich verschiedenen Metrum, also z. B. von lyrischen Perioden zu einfachen Trimetern und Tetrametern übergegangen sei, ohne zugleich einen Wechsel in der Person der Vortragenden zu beabsichtigen. Von den anderen Chorgesängen kommen zumeist diejenigen in Betracht, welche sich in mehrere, durch die metrische Form und die Interpunction scharf von einander geschiedene Gruppen oder Perioden zerlegen lassen, so dass wir also nach dem oben Gesagten bei den daktylo-epitritischen und päonischen Strophen am wenigsten an Einzelvortrag denken dürfen. Endlich wird auch noch zu beachten sein, ob sich das Metrum mehr zum Gesang oder mehr zum Sprechen eignete; denn zu jeder Zeit war ein Wechsel der Person mehr beim Zwiegespräch als beim Gesang gebräuchlich. Dabei gilt es zu gleicher Zeit, wenn auch nur mit dem Gefühl ohne stringente Beweise herauszufinden, ob der betreffende Absatz zum vollen Chorgesang oder zum Vortrag durch Einzelne geschaffen sei.

Wir beabsichtigen nun nicht, hier auf den wenigen Blättern den ganzen reichen Stoff zu erschöpfen. Vielmehr wollen wir, wie wir in der Ueberschrift des Kapitels andeuteten, nur die antistrophisch componirten Chorgesänge berücksichtigen, und werden also den weit ergiebigeren Kreis der freien Compositionen ganz bei Seite lassen.

Aristophanes Acharn. Parodos v. 204—36. Der Gesang, mit dem der Chor, den Amphitheos verfolgend, auf die Bühne tritt, besteht aus 5 Theilen, aus 2 respondirenden Strophen, von denen jede wieder in 2 Partien, in vier den stürmischen Lauf begleitende trochäische Tetrameter und ein aus 26 Füssen bestehendes kretisches Melos zerfällt, und aus einer mit ἀλλά eingeleiteten Schlusspartie von 3 trochäischen Tetrametern. Deutlich angedeutet ist durch die den Gesang und die Betrachtung abbrechende Partikel ἀλλά, dass dieser 5. Theil von einem

andern als die vorausgehenden vorgetragen wurde, und da derselbe eine Aufforderung an den Chor enthält, so kann kaum ein Zweifel bestehen, dass ihn der Chorführer sprach. Die 4 vorausgehenden Theile hängen dem Sinne nach eng zusammen, so dass sogar die Antistrophe mit der Strophe durch die Partikel δέ verbunden ist. Zwar klingt der 2. Theil der Strophe ἐκπέφευγ' οἴχεται wie eine Antwort auf das vorausgehende ἀλλά μοι μηνύετε, aber da in der Antistrophe die Tetrameter mit den Kretikern auf das engste zusammenhängen, so werden wir auch die Strophe richtiger so fassen, dass der Chor zuerst sich gegenseitig zur Verfolgung auffordert und die ihm begegnenden Leute (ὁδοιπόροι) nach dem Verräther Amphitheos fragt, und dann, als er den Verfolgten weder sieht noch über denselben etwas erfährt, in die Worte ausbricht ἐκπέφευγε κ. τ. λ. Die 4 Theile sind also so gedichtet, dass sie die Einheit des Chors festhalten und recht gut unbeschadet des Sinnes von dem einen Gesammtchor hätten gesprochen werden können. Aber wofür alsdann die Gliederung in Strophe und Antistrophe, und wofür der Wechsel im Metrum? Das letztere kann man allerdings gut aus den Bewegungen erklären, mit denen der Chor seine Worte begleitet: der Chor stürmt anfangs in eiligem Laufe (τροχαίοις) auf die Bühne, und geht dann mit den Päonen zum kretischen Tanze über. Aber wenn wir auch davon absehen wollen, dass in der Antistrophe ein gleicher Wechsel in den Bewegungen nicht angezeigt ist, so schliesst doch jedenfalls die eine Erklärung einen zweiten begleitenden Erklärungsgrund nicht aus, und weist die Analogie der übrigen antistrophisch componirten Gesänge darauf hin, dass die Theilung unseres Gesanges in Strophe und Antistrophe mit der Theilung des Chors in Halbchöre zusammenhängt. Bedenkt man weiter, dass die Aufforderung τῇδε πᾶς ἕπου δίωκε κ. τ. λ. sich besser in dem Munde einzelner, die übrigen anfeuernder Männer ausnimmt, aus der resignirenden Betrachtung ἐκπέφευγ' οἴχεται hingegen deutlich das Gros des Chores spricht, so wird man unserer Vermuthung, dass die 2 × 4 trochäischen Tetrameter von den Vordermännern der beiden Halbchöre, die 2 kretischen Gesänge von den Halbchören selbst und endlich die trochäische Schlusspartie von dem Koryphaios gesprochen worden seien, einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Die 5 Theile unseres Gesangs hat bereits Arnoldt, Die Chorpartien des Aristoph.

S. 30 ff. richtig erkannt, dieselben aber sämmtlich Einzelchoreuten zugewiesen. Ich höre deutlich in den Schlussversen einen Einzelnen sprechen, aber ebenso unverkennbar klingt mir aus den Strophen und namentlich aus den Kretikern der Gesang einer Mehrzahl entgegen; wenn irgend ein Rhythmus, so war der päonische für den vollen Chorgesang und nicht für den Sologesang geeignet.

Aristoph. Ach. 280—346. Das Einstürmen des Chors auf den Dikaiopolis wird mit den 4 Versen eingeleitet:

οὗτος αὐτός ἐστιν οὗτος.
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε.
παῖε πᾶς τὸν μιαρόν.
οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;

Natürlich waren dieselben nicht bestimmt alle von einem gesprochen zu werden; naturgemäss fallen sie den 4 Reihen oder deren Vordermännern zu; packender war ihre Wirkung, wenn die ganzen Reihen den Schlachtruf erhoben. Es folgt dann ein Wechselgesang zwischen Dikaiopolis und Chor v. 384—301, der sich unten v. 335—46 in gleicher Form wiederholt. Der bestürzte Dikaiopolis spricht in trochäischen Tetrametern; der leidenschaftlich erregte Chor entgegnet in feurigen Päonen. Dieser Unterschied des Metrums wirkt imposanter wenn wir der Einzelrede des Dikaiopolis vielstimmigen Chorgesang entgegentönen lassen. Nun umfasst Rede und Widerrede in Strophe und Antistrophe 4 Absätze; es liegt also auf der Hand, dass die 4 Reihen des Chors nach einander dem Dikaiopolis entgegentreten. Zwischen Strophe und Antistrophe wird der Streit von Dikaiopolis und Chor gleichmässig in trochäischen Tetrametern, also in einem dem gewöhnlichen Gesprächston nahe stehenden Versmasse geführt; hier wird also dem einen Dikaiopolis immer nur ein einzelner Choreute geantwortet haben, mag dieser einzelne nun durchweg der Koryphaios gewesen sein, oder mögen sich bei steigender Heftigkeit von v. 324 an alle 4 Vordermänner an dem Streite betheiligt haben.

Aristoph. Equ. 322—34 = 397—408. Arnoldt, Chorpartien des Aristoph. S. 43 ff. hat die ganze Parodos mitsammt der daran sich

schliessenden Dialogpartie von 247 bis 487 unter die 24 Choreuten vertheilt. Bei dieser Vertheilung ging es aber nicht ohne Gewaltthätigkeiten ab. Die 4 gut zusammenhängenden Verse 457—60 sind unter 2 Choreuten vertheilt worden, was schon desshalb bedenklich ist, weil Aristophanes Gruppen von 4 Tetrametern besonders liebte; die 6 gleichen Trimeter 482—7 boten weit weniger Grund zur Theilung als die aus 2 äusserlich verschiedenen Versen bestehenden Gruppen 303—313 und 382—390; endlich bricht Arnoldt mitten in der jambischen Partie ab, statt seine Vertheilung entweder bis zum Schlusse des Aktes fortzusetzen, oder mit dem bedeutsamen auch äusserlich gekennzeichneten Einschnitt v. 460 zu schliessen. Mehr aber als alles dieses stört mich der andere Umstand, dass bei dieser Vertheilung alle Chorpartien gleich behandelt und in gleicher Weise einem Choreuten zugewiesen sind. Ich betone nicht den metrischen Unterschied, der ganz und gar unbeachtet blieb, ich weise nur darauf hin, dass der ganze Ton einiger Partien uns auf vollen Chorgesang hinweist. Wenn der Chor emphatisch in geräuschvollen Rhythmen v. 303 ff. ausruft, dass Markt Hafen Gerichte die ganze Stadt von der Frechheit und dem Geschrei des Kreon erfüllt sind, so musste auch von diesen Worten die Stadt widerhallen, indem sie nicht von der schwachen Stimme eines Einzelnen gesprochen wurden, sondern aus vielen Kehlen allgewaltig erklangen. Ebenso verlangen die stürmischen Worte des Eingangs

παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιππόστρατον κ. τ. λ.

einen vielstimmigen, das Schlachtgeschrei einer Reiterschaar wiedergebenden Vortrag; und zwar wurde dieser Eingang offenbar, wie schon Sauppe eingesehen hat, von den 2 Halbchören der Ritter in je 4 trochäischen Tetrametern gesprochen, welchen zwei Gruppen die 4 Schlusstetrameter 457—60

ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχήν τ' ἄριστε πάντων κ. τ. λ.

entsprechen, mit denen der ganze Chor oder doch die Vertreter sämmtlicher Reihen des Chors den Wursthändler zu seinem Siege beglückwünschen.

Von besonderem Interesse für die in diesem Kapitel behandelte

Frage ist die Strophe v. 322—34 sammt ihrer Gegenstrophe v. 397—408, die ich der Bequemlichkeit des Lesers zulieb hersetze:

322 Ἆρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναί-
δειαν, ἥπερ μόνη προστατεῖ ῥητόρων;
ἢ σὺ πιστεύων ἀμέλγει τῶν ξένων τοὺς καρπίμους,
πρῶτος ὤν, ὁ δ' Ἱπποδάμου λείβεται θεώμενος.
ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ
σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαίρειν·
ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλος ἐστιν αὐτόθεν.
πανουργίᾳ τε καὶ θράσει
καὶ κοβαλικεύμασιν.
ἀλλ' ὦ τραφεὶς ὅθεν πέρ εἰσιν ἄνδρες οἵπερ εἰσίν,
334 νῦν δεῖξον ὡς οὐδὲν λέγει τὸ σωφρόνως τραφῆναι.

397 Ὡς δὲ πρὸς πᾶν ἀναιδεύεται κοὐ μεθίσ-
τησι τοῦ χρώματος τοῦ παρεστηκότος.
εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κῴδιον,
καὶ διδασκοίμην προσᾴδειν Μορσίμου τραγῳδίαν.
ὦ περὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσί τε πράγμασι
δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἵζων,
εἴθε φαύλως, ὥσπερ εὗρες, ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν·
ᾄσαιμι γὰρ τότ' ἂν μόνον,
πῖνε πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς·
τὸν Ἰουλίου τ' ἂν οἴομαι γέροντα πυρροπίπην
408 ἡσθέντ' ἰηπαιωνίσαι καὶ Βακχέβακχον ᾆσαι.

Dass in den Vortrag jeder dieser Strophen sich mehrere theilen, scheint mir Arnoldt mit vollstem Rechte aufgestellt zu haben. Dass namentlich in der Strophe mit *ἀλλ' ὦ τραφείς* eine neue Person einfällt, ist zu deutlich vom Dichter angedeutet; aber auch der Uebergang zu den jubelnden Daktylen im 5. Vers erhält eine stärkere Begründung, wenn zum Umschlag der Stimmung auch noch der Wechsel der Person hinzutritt. Handelt es sich nun weiter darum, wie viele Theile man anzunehmen habe, so kann man zwischen 3 (4. 5. 2.) 4 (2. 2. 5. 2.)

und 5 (2. 2. 2. 3. 2.) schwanken. Doch wird man die Fünftheilung am ehesten wieder aufzugeben geneigt sein, da in Strophe und Antistrophe der 7. Vers mit dem 6. ziemlich eng zusammenhängt. Die Dreitheilung hat Arnoldt erwählt, ich ziehe die Theilung in 4 Gruppen vor, da sie dem Aristophanes besonders geläufig ist und den 4 Reihen des Chors entspricht.

Eine weitere Frage dreht sich darum, ob man alle 4 Theile auf gleiche Weise sich vorgetragen denken soll. Hätte man blos die Strophe, so würde man leicht die Frage in verneinendem Sinne beantworten, da die Aufforderung an den Wursthändler sich am besten in dem Munde eines Einzelnen ausnimmt, die 3 vorausgehenden Theile aber recht gut von einer Mehrheit könnten gesprochen sein. Aber zur entgegengesetzten Annahme drängt uns die Antistrophe, in welcher der 4. Theil dem Sinne nach ganz auf gleicher Stufe steht wie der dritte. Ich ziehe es daher vor, alle 4 Theile von den Vordermännern der 4 Reihen nacheinander vorgetragen sein zu lassen.

Aristoph. Equ. 551—64 = 581—94. Wir haben schon oben S. 175 gesehen, dass in der Parabase der Wolken die Ode und Antode sich gewisser Massen von selbst in vier Gruppen zerlege. Ein ähnliches, wenn auch minder scharf ausgeprägtes Verhältniss haben wir auch in den vorbezeichneten Oden der Parabase der Wolken, ohne dass ich jedoch Vortrag durch die 4 Reihen des Chors mit Zuversicht zu behaupten wage:

541 Ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ἁνδάνει,
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
μισθοφόροι τριήρεις,
μειρακίων θ' ἅμιλλα λαμ-
πρυνομένων ἐν ἅρμασιν
καὶ βαρυδαιμονούντων,
δεῦρ' ἔλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν', ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,
ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,

Φορμίωνι τε φίλτατ', ἐκ
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.

Ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ
τῆς ἱερωτάτης, ἁπα-
σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη-
ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού-
σης μεδέουσα χώρας,
δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν
ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις
ἡμετέραν ξυνεργόν,
Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστιν ἑταίρα,
τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει·
νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι· δεῖ
γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-
σῃ τέχνῃ πορίσαι σε νί-
κην εἴπερ ποτὲ καὶ νῦν.

Aristoph. Equ. 973—96. Das beissende Spottlied auf den Kreon in glykoneischem Rhythmus besteht aus 6 jedesmal durch einen Pherekrateus abgeschlossenen Strophen; ich wage daher die Vermuthung, dass sich in seinen Vortrag die 6 Querreihen (*ζυγά*) des Chors getheilt haben.

Aristoph. Pac. 346—60. Das Preislied auf den Frieden, an das zwei andere Chorlieder desselben Stückes v. 385—99 und 582—600 anklingen, besteht aus 4 grossen Perioden. Da mit jeder derselben Rhythmus und Sinn einen Abschluss erhält und die 24 Personen des komischen Chors wohl nur ausnahmsweise alle zusammen sangen, so vermuthe ich auch hier, dass sich die 4 Reihen des Chors in den Gesang theilten in folgender Weise:

Εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην μέ ποτε τὴν ἡμέραν·
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην | πράγματά τε καὶ στιβάδας,
ἃς ἔλαχε Φορμίων.

κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ προτοῦ,
ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις | καὶ πολὺ νεώτερον ἀ-
παλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀ-
πολλύμεθα καὶ κατατε|τρίμμεθα πλανώμενοι
ἐς Λύκειον κἀκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι.
ἀλλ' ὅτι μάλιστα χαρι-
ούμεθα ποιοῦντες, ἄγε
φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ'
εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

Aristoph. Av. 1470—81 = 1482—93, 1553—64 = 1694—1705, Ran. 534—48 = 590—604, 1099—1108 = 1109—18. Die vier Strophenpaare bestehen aus je 4 trochäischen Systemen, von denen jedes katalektisch schliesst, so dass ein gemessener Raum für die Pause nach dem Periodenschluss übrig bleibt; vgl. Metrik S. 149. Gleichwohl möchte ich hier keine Theilung der Strophe unter die 4 Reihen des Chors annehmen, da die Strophen zu wenig Umfang haben, als dass eine Theilung angezeigt sei, und dann, weil an der ersten Stelle der Frösche auf den Chorgesang gleich ein ähnlich componirter Sologesang des Dionysos folgt, der gleichfalls aus 4 trochäischen Systemen besteht, ohne dass natürlich an einen getheilten Vortrag gedacht werden kann. Bemerkenswerth dürfte indess immer die Vorliebe des komischen Dichters für die Vierzahl sein, an welche er sich aus Liedern, in welche sich die 4 Chorreihen theilten, gewöhnt zu haben scheint.

Aristoph. Lys. 781—804 = 805—28. Hier tritt in der Erzählung des Männer- und des Weiberchors die Viergliederung noch deutlicher hervor als in den eben verzeichneten vier trochäischen Strophenpaaren, so dass es mir schwer hält zu glauben, dieselbe hänge mit der Vierzahl der Reihen oder vielmehr ihrer Vordermänner nicht zusammen. Ich lasse den Mythos der Männer, in seine 4 Theile zerlegt, ohne weitere Erläuterungen folgen:

Μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὅν ποτ' ἤκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.

οὕτως· ἦν νεανίσκος Μελανίων τις, ὃς
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν
κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει.
κᾆτ' ἐλαγοθήρει,
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.
οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.

Aristoph. Lys. 1043—58 = 1059—72 u. 1188—1203 = 1204—15. Das Lied v. 1043—72, dem ein ganz gleiches unten nachfolgt, wird zur Einleitung der feierlichen Friedensspende (s. 1040—2) vom vereinten Chor der Weiber und Männer gesungen, und vertritt, wie Agthe. die Parabase S. 144, richtig bemerkt hat, die Stelle einer parabatischen Ode und Antode. Wichtig ist, dass wir nun nicht blos nach Art der Parabase Ode und Antode haben, sondern dass auch die Strophen gerade so wie in der Parabase der Wolken und Ritter (s. S. 217) in 4 Perioden zerfallen, von denen indess je 2 wieder zu einer höheren Einheit zusammengefasst zu sein scheinen

Οὐ παρασκευαζόμεσθα
τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες,
φλαῦρον εἰπεῖν οὐδεέν·
ἀλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ καὶ τὰ παρακείμενα.
ἀλλ' ἐπαγγελλέτω πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή,
εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖ-
ται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύ' ἢ τρεῖς.
ὡς πλέω 'στὶν
ἄχομεν βαλλάντια.
κἄν ποτ' εἰρήνη φανῇ,
ὅστις ἂν νυνὶ δανείση-
ται παρ' ἡμῶν,
ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀποδῷ.

Strophen der Tragiker.

Aehnliche Erscheinungen, wie wir sie bei Aristophanes beobachtet haben, begegnen uns auch bei den Tragikern; nur dass bei diesen die Vertheilung eines Gesanges unter mehrere einzelne Choreuten sich am meisten in der der Tragödie eigenthümlichen Gattung der Klaggesänge findet, die zum grössten Theil nicht antistrophisch componirt sind und desshalb ausser den Kreis unserer Erörterung fallen.

Wie also in der Parodos der Acharner jede der lyrischen Strophen mit einer Gruppe trochäischer Tetrameter verbunden war, so folgen anapästische Systeme des Chors auf Strophe und Antistrophe in der Parodos der Antigone und Alkestis und dem 3. Stasimon des Rhesus. Auch hier also wurden die Anapäste nicht von dem ganzen Chor, sondern von den Parastaten als Führern der Halbchöre vorgetragen, und zwar in der Alkestis und im Rhesus im Wechselgespräch zwischen den beiden Parastaten. Das Gleiche ist vielleicht auch in dem vierten Stasimon der Trachinierinnen v. 953—61 = 962—70 anzunehmen, wo logaödische Anapäste der Halbchorführer den Schritt der Träger des sterbenden Herakles begleitet zu haben scheinen.

ΗΜ. α′ εἴθ᾽ ἀνεμόεσσα τις
γένοιτ᾽ ἔπουρις ἑστιῶτις αὔρα,
ἥτις μ᾽ ἀποικίσειεν ἐκ τόπων, ὅπως
τὸν Δῖον ἄλκιμον γόνον
μὴ ταρβαλέα θάνοιμι
μοῦνον εἰσιδοῦσ᾽ ἄφαρ·
ΗΓ. α′ ἐπεὶ ἐν δυσαπαλλάκτοις ὀδύναις
χωρεῖν πρὸ δόμων λέγουσιν
ἄσπετόν τι θαῦμα.

ΗΜ. β′ ἀγχοῦ δ᾽ ἄρα κοὐ μακρὰν
προὔκλαιον ὀξύφωνος ὡς ἀηδών.
ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἥδε τις βάσις.
πᾷ δ᾽ αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου
προκηδομένα βαρεῖαν
ἄψοφον φέρει βάσιν.
ΗΓ. β′ αἰαῖ, ὅδ᾽ ἀναύδατος φέρεται·
τί χρὴ θανόντα νιν ἢ καθ᾽
ὕπνον ὄντα κρῖναι;

Eine Theilung der Halbchöre in 2 Zyga konnte am leichtesten im alten Chor von 12 Mann stattfinden. Die Sinneinschnitte und der Wechsel des Rhythmus machen eine solche Theilung wahrscheinlich in Sophocles Aias 221—32 = 245—56, wie Muff und Hense gut erkannt

haben. Ein noch viel einleuchtender Fall der Art findet sich in der Exodos der Schutzflehenden des Aeschylus v. 1018 ff. Hier verlässt der Chor die Bühne, indem er seine Segenswünsche für das gastliche Argos und seine fromme Verehrung der waltenden Götter in jonischem Rhythmus ausspricht. Dass sich dabei der Chor in Halbchöre theilte, geht deutlich aus dem Wechselgesang zwischen den beiden Führern der Halbchöre im dritten Strophenpaar hervor und ist durch die antistrophische Anlage der ganzen Exodos angedeutet. Ausserdem aber zerfällt jede der 4 ersten Strophen in 2 scharf durch den Sinn, in dem ersten Paare auch durch die Form des gebrochenen jonischen Schlussverses geschiedene Theile. Hermann führt daher in jeder Strophe die 2 Halbchöre ein; aber das passt nicht zu der sonstigen Verwendung der Halbchöre, und gründet sich obendrein auf die falsche Deutung des Wortes *ὀπαδοί* in Vers 1022, unter denen Hermann die virgines socias verstand, unter denen aber nach Weil's Darlegung nur die dienenden Begleiter der Danaiden verstanden werden können. Wir lassen daher die Strophen von dem ersten Halbchor und seinen Begleitern, die Antistrophe von dem zweiten Halbchor und dessen Begleitern singen:

ΗΜ. α′ ἴτε μὰν ἀστυάνακτας μάκαρας θεοὺς γανάοντες — *στροφ. α′*
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου
περιναίονται παλαιόν.
ΟΠ. α′ ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ
μέλος, αἶνος δὲ πάλιν τάνδε Πελασγῶν ἐχέτω μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις,
ΗΜ. β′ ποταμοὺς δ' οἳ διὰ χώρας θελεμὸν πῶμα χέουσιν — *ἀντιστρ. α′*
πολύτεκνοι λιπαροῖς χεύμασι γαίας
τόδε μειλίσσοντες οὖδας.
ΟΠ. β′ ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἁγνὰ
στόλον οἰκτιζομένα, μηδ' ὑπ' ἀνάγκας γάμος ἔλθοι Κυθερείας·
στυγερῶν πέλοι τόδ' ἆθλον.
ΗΜ. α′ Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων· — *στροφ. β′*
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ,
τίεται δ' αἰολόμητις θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
ΟΠ. α′ μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν

Πόθος ᾇ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ·
δέδοται δ' ἁρμονία μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψέδυραι τρίβοι τ' ἐρώτων.
ΗΜ. β' φυγάδεσσιν δ' ἐπινοίαις κακά τ' ἄλγη — ἀντιστρ. β'
πολέμους θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι·
τί ποτ' εὔπλοιαν ἔπραξαν ταχυπόμποισι διωγμοῖς;
ΟΠ. β' ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν·
Διὸς οὐ πάρβατός ἐστιν μεγάλα φρὴν ἀπέρατος·
μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἅδε τελευτὰ
προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.
ΗΓ. α' ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι — στροφ. γ'
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι.
ΗΓ. β' τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἴη.
ΗΓ. α' σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον.
ΗΓ. β' σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.
ΗΓ. α' τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν
καθορᾶν ὄψιν ἄβυσσον; — ἀντιστρ. γ'
ΗΓ. β' μέτριον νῦν ἔπος εὔχου.
ΗΓ. α' τίνα καιρόν με διδάσκεις;
ΗΓ. β' τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν.

Eine ähnliche Theilung der Halbchöre in ihre Zyga scheint auch in der Parodos der Choephoren stattgefunden zu haben. Hier theilen sich in schärfster und bestimmtester Weise die zwei ersten Strophenpaare in 2 Theile: v. 22—26 = 32—36, 27—31 = 37—41, 42—48 = 54—60, 49—53 = 61—65. Da hier von einem begleitenden Nebenchor keine Rede sein kann, so vermuthe ich, dass bei diesen zwei ersten Strophenpaaren die 4 Reihen des Chors zur Geltung kamen; erst bei dem dritten Strophenpaare treten dann die beiden Halbchöre und bei der Epode der Gesammtchor ein.

Bei dem Chor von 15 Mann möchte man von vornherein eine Theilung der Halbchöre in Zyga weniger vermuthen; aber doch scheint eine solche Theilung in der Art stattgefunden zu haben, dass entweder die 4 Reihen oder die rechten und linken Parastaten und Tritostaten sich in den Vortrag der Strophe und Antistrophe theilten. Wenigstens

weist darauf die Zweitheilung der Strophe hin in Eur. Med. 86—88—92 = 98—100—104 (siehe Hense im Rhein. Mus. XXXI, 584) Alc. 86—88—92 = 98—100—104, Bacch. 72—83—87 = 88—98—104. Rhes. 527—31—45 = 546—50—56 u. 692—701—703 = 710—719—722. Doch ist es auch möglich, dass die 2 Absätze der Strophe wie Antistrophe von den beiden Halbchören oder ihren Führern vorgetragen wurden, wie dieses sicher der Fall ist in der Parodos des Ion v. 184—189—193 = 194—200—204.

Auffälliger ist eine andere Erscheinung in den Chorgesängen der Tragödie, dass sich nämlich so oft eine Strophe oder ein freies Chorikon in 3 Perioden zerlegen lässt. Zeigt sich dieses Verhältniss in Partien, welche sich zum Einzelvortrag eignen, so wird man unbedenklich zu dem Koryphaios und seinen beiden Parastaten greifen, wie in Eur. Cycl. 608—11—19—23, El. 585—89—91—95. Aber eine Theilung der Halbchöre in 3 Unterabtheilungen ist namentlich bei einem Chor von 15 Mann nicht leicht denkbar und ich möchte daher in mehrstimmigen Chorgesängen dem Aufbau der Strophe aus 3 Perioden keine Bedeutung für den Vortrag beimessen; vgl. S. 219 zu Arist. Av. 1470.

In 4 deutlich geschiedene Absätze theilt sich Strophe und Antistrophe in Eur. Alc. 213—25 = 226—37. Hier ist eine doppelte Möglichkeit des Vortrags gegeben; entweder sangen die 3 ersten Absätze der Koryphaios und die beiden Parastaten und den vierten der Gesammtchor, oder es übernahmen die 4 Absätze die 2 Parastaten und 2 Tritostaten und trat der Koryphaios erst mit dem Vortrag der Anapäste v. 238 ein. Eine Entscheidung des Dilemmas fällt mir schwer, da die Strophe ebenso sehr der ersten, wie die Antistrophe der zweiten Auffassung günstig ist.

Sieben Absätze hat das Chorikon in Eur. Orest. 1537—48, die sich mit völliger Sicherheit unter die 5 Vordermänner, den Gesammtchor und den Koryphaios vertheilen lassen:

ΧΟ. ὁ α' ἰὰ ἰὼ τύχα·
ἕτερον εἰς ἀγῶν', ἕτερον αὖ δόμος
φοβερὸν ἀμφὶ τοὺς Ἀτρείδας πίτνει.
ΧΟ. ὁ β' τί δρῶμεν; ἀγγέλλωμεν εἰς πόλιν τάδε,

ἢ σῖγ' ἔχωμεν; ΧΟ. ὁ γ'. ἀσφαλέστερον, φίλαι.

ΧΟ. ὁ δ' ἴδε πρὸ δωμάτων ἴδε προκηρύσσει
θοάζων ὅδ' αἰθέρος ἄνω καπνός.

ΧΟ. ὁ ε' ἅπτουσι πεύκας ὡς πυρώσοντες δόμους
τοὺς Ταντaλείους οὐδ' ἀφίστανται φόνου.

ΧΟ. τέλος ἔχει δαίμων βροτοῖς,
τέλος ὅπᾳ θέλει.
μεγάλα δέ τις ἁ δύναμις· δι' ἀλάστορ'
ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα τάδε δι' αἱμάτων
διὰ τὸ Μυρτίλου πέσημ' ἐκ δίφρου.

ΚΟΡ. ἀλλὰ μὴν καὶ τόνδε λεύσσω Μενέλεων δόμων πέλας.

Auffällig ist es nur, dass in der entsprechenden Strophe v. 1353—65 an Stelle der 5 Vordermänner der eine Koryphaios getreten ist.

Noch verwickelter sind die Verhältnisse in dem grossen Threnos des Aesch. Agam. 1448—1566 und in der Parodos der Eumeniden. Namentlich über letztere sind die verschiedensten Vermuthungen von Bamberger Passow Müller und Hermann aufgestellt worden, die alle schon desshalb zu verwerfen sind, weil sie von der falschen Voraussetzung eines fünfzehngliederigen Chors ausgehen. Mir möge es zum Schlusse noch gestattet sein meinen eigenen Versuch ohne jeden Commentar herzusetzen.

ΗΓ. α' ἔγειρ', ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ.

ΗΓ. β' εὕδεις; ἀνίστω κἀκολακτίσασ' ὕπνον,
ἰδώμεθ' εἴ τι τοῦδε φροιμίου ματᾷ.

ΧΟΡ. ὁ γ' ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ, ἐπάθομεν, φίλαι. στρ. α'
ὁ δ' ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ.
ὁ ε' ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι, ἄφερτον κακόν.
ὁ ζ' ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θήρ·
ὁ ς' ὕπνῳ κρατηθεῖσ' ἄγραν ὤλεσα.
ὁ η' ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει· ἀντιστρ. α'
ὁ θ' νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω,
ὁ ι' τὸν ἱκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ τοκεῦσιν πικρόν·
ὁ ια' τὸν μητραλοίαν δ' ἐξέκλεψας ὢν θεός.

ὁ ιβ′ τί τῶνδ’ ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν.

ΖΥΓ. α′ ἐμοὶ δ’ ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν στρ. β′
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου
μεσολαβεῖ κέντρῳ
ὑπὸ φρένας ὑπὸ λοβόν.

ΖΥΓ. β′ πάρεστι μαστίκτορος δαίου δαμίου
βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν.

ΖΥΓ. γ′ τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί ἀντιστρ. β′
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον,
φονολιβῆ θρόμβον
περὶ πόδα, περὶ κάρα.

ΖΥΓ. δ′ πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

ΗΜ. α′ ἐφεστίῳ δὲ μάντις ὢν μιάσματι στρ. γ′
μυχὸν ἔχρανας αὐτόσσυτος αὐτόκλητος,
παρὰ νόμον θεῶν βρότεα μὲν τίων,
παλαιγενεῖς δὲ μοίρας φθίσας.

ΗΜ. β′ κἀμοί γε λυπρὸς καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται. ἀντιστρ. γ′
ὑπό γε γᾶν φυγὼν οὔ ποτ’ ἐλευθεροῦται·
ποτιτρόπαιος ὢν δ’ ἕτερον ἐν κάρᾳ
μιάστορ’ ἐξ ἐμοῦ πάσεται.

Ich benütze den leeren Raum, um noch auf eine meines Wissens bisher unberücksichtigte Stelle des Aristoteles, de aud. p. 801[b] 15 ed. Bekk. aufmerksam zu machen, die für die Einführung von Einzelchoreuten in gesprochenen Partien von äusserster Wichtigkeit ist. Es spricht dort der Philosoph von der Störung, welche ein schlecht articulirter Ton auf die andern ausübe, und fährt dann fort: *διὸ καὶ μᾶλλον ἑνὸς ἀκούοντες συνίεμεν ἢ πολλῶν ἅμα ταὐτὰ λεγόντων, καθάπερ καὶ ἐπὶ τῶν χορδῶν· καὶ πολὺ ἧττον* (sc. *συνίεμεν*), *ὅταν προσαυλῇ τις ἅμα καὶ κιθαρίζῃ, διὰ τὸ συγχεῖσθαι τὰς φωνὰς ὑπὸ τῶν ἑτέρων.* Ich bringe eben diese Bemerkung unmittelbar mit dem Drama in Verbindung; denn in der Poetik c. 15 extr. beruft sich Aristoteles bezüglich der bei Aufführung der Tragödie vorkommenden Sinneswahrnehmungea auf seine früher herausgegebenen Bücher.
